ثقافات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

T H A Q A F A T

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين

Published by the College of Arts
University of Bahrain

الاشتراك السنوي (اربعة أعداد)

الاشتراكات:	الأفراد	المؤسسات
البحرين	5 دينار بحريني	15 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	20 دولاراً امريكياً	40 دولاراً امريكياً
الدول العربية	15 دولاراً امريكياً	30 دولاراً امريكياً
الدول الاخرى	30 دولاراً امريكياً	60 دولاراً امريكياً

ثمن النسخة الواحد

البحرين	1 دينار بحريني
دول مجلس التعاون	5 دولارات امريكية
الدول العربية	3 دولارات امريكية
الدول الاخرى	3 دولارات امريكية

يتلقى المشترك كتاباً ثقافيًا، هدية سنوية من المجلة.

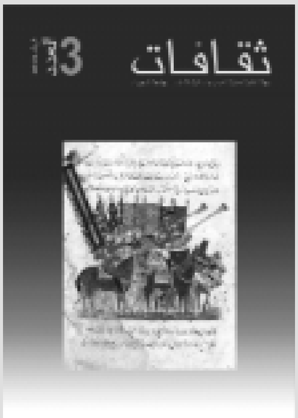
الموزع في البحرين والوطن العربي:

مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع

ص.ب: ٣٢٣٢ / المنامة / مملكة البحرين

هاتف: ٧٢٥١١١ / فاكس: ٧٢٣٧٦٣

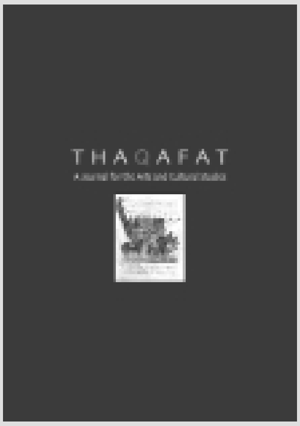
العدد الثالث - صيف ٢٠٠٢



الغلاف الاول: لوحة للرسام يحيى بن محمود الواسطي / القرن الثالث عشر الميلادي

التصميم والإخراج الفني
رافــع الناصـري

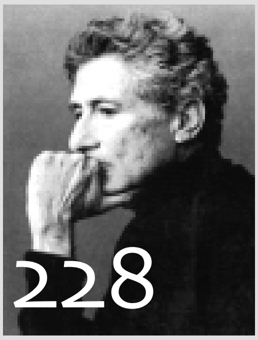
تـنفيـذ الإخـراج الفنـي
ناصــر مهـــدي



الغلاف الاخير







المقالات المنشورة تعبر عن آراء كتابها، لا عن رأي المجلة.
يشترط في المساهمات التي ترسل إلى المجلة أن لا تكون منشورة سابقًا.
الكتابات التي تصل إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها.

العنـــوان:

«ثقافات» : كلية الآداب – جامعة البحرين
ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير – مملكة البحرين.
البريد الألكتروني: thaqafat@arts.uob.bh
هاتف: ٤٤٩٧٦٤ – فاكس: ٤٤٩٧٧٠
موقع الجامعة على الأنترنت: www.uob.edu.bh

طبعت بمطبعة جامعة البحرين

البحرين.. أعراس الحرية

إفسحوا الطريق.. الديمقراطية قادمة



رئـيس التحـريـر

ما إن يصدر هذا العدد الثالث من «ثقافات» إلا ونحن في البحرين نقف على أبواب مرحلة سياسية مؤثرة ونعيش منعطفًا تاريخيًا حاسمًا على مستوى الوطن كله. تلك هي مرحلة الديمقراطية ومنعطفها الكبير.

فبعد عام ونصف تقريبًا من تصويت شعب البحرين على ميثاق العمل الوطني الذي طرحه أمير البلاد (حينها) أمام شعبه وفاز عليه بالثقة المطلقة تقريبًا (٩٨,٤٤) وفى الأمير، بعد أن توَّجَه الميثاق ملكًا، بوعده في فتح أبواب الديمقراطية والتمثيل الشعبي. وهاهي ذي الحرية: حرية التمثيل النيابي تشرع أبوابها واسعة، بعد حرية التفكير والتعبير التي غمرت شمسها وسائل الإعلام المختلفة. وكان من نصيب «ثقافات» أن يصدر كل عدد من أعدادها الثلاثة في خضم هذا الفجر المتدافع من الضوء والحرية وجموح الحياة في هذا الجزء العزيز من الوطن العربي.

● اللوحة للفنان **إبراهيم بو سعد** / البحرين.

ولذلك فإن لهذه المجلة أن تفخر وتتباهى بزمن ولادتها الذي كان على مهاد الحرية والتطلعات الكبرى نحو الزمن الأجمل، ولعل هذا ما جعلنا ننظر إلى «ثقافات» نظرة مختلفة عن كل المجلات العربية الشقيقة لها، على الرغم من احترامنا الشديد لكل الشقيقات العربيات وتقديرنا للجهد المبذول فيها.

فالذي لم نعهده في حياتنا العربية كثيرًا، أن تلد الثقافة في مهاد الحرية وأن يتنفس الفكر والمعرفة هواء الديمقراطية الحقيقية.

ولا ينغص علينا، ونحن نعيش أعراس الديمقراطية في البحرين، سوى أحزان أمتنا العربية ومعاناة بعض شعوبها مثل الشعب الفلسطيني الذي يدفع هذه الأيام ضريبة حريته واستقلاله دمًا نازفًا ليل نهار، رافعًا رأسه وحيدًا في معركة الحرية والكرامة. كما يوجعنا حال الشعب العراقي الشقيق الذي يحاصر مثلما تحاصر الأسود في أقفاصها وهو اليوم يواجه أفدح المخاطر وأشرس التهديدات.

وإننا هنا في البحرين نتمنى الحرية والسلام لكل الشعوب العربية المحبة ونتطلع إلى يوم يعلن استقلال الدولة الفلسطينية ويفك الحصار عن العراق، فشعور العربي كل لا يتجزأ.

إننا نؤمن بأن امتنا العربية وجدت كي تبقى وتعيش وتؤدي رسالتها في الحياة، لا كي تفنى وتموت وتندثر. ذلك لأن رسالتها هي نشر المحبة والسلام بين كل البشرية. لذلك يتكالب عليها أعداء السلام والحرية في كل زمان ومكان، وتقوم الصهيونية العالمية اليوم بتشويه رسالتها الإنسانية ومنعها بالنار والحديد والقوة العاتية من أداء دورها وإكمال مهمتها.

إن هذه التجربة الديمقراطية الوليدة تعني لدينا الكثير هنا في البحرين مثلما تعني كذلك لدى أي شعب من شعوب الوطن العربي، لو منّ الله عليهم بمثلها. وهذا ما نتمناه لكل أشقائنا العرب. فالبحرين بلد صغير بمساحته وسكانه ومشاكله. لذلك فهي نموذج حي لنجاح مثل هذه التجربة، وضمانة أكيدة للرغبة في تطبيقها عربيًا. لذلك نحن نعيش اليوم في البحرين حالة من الانصهار الحي الكامل والثقة العميقة المتبادلة بين الدولة والمجتمع بعد أن ضاقت المسافة بين الحاكم والمحكوم ودخل الطرفان في شراكه متكافئة وصارا معًا مسؤولين عن مصير وطن واحد يضمهما ويشتركان في رسم مستقبله. وهذه واحدة من أهم ركائز النجاح في التجربة الديمقراطية، فهي تتصل بالحريات العامة.

والديمقراطية لا تعني أقل من ذلك للثقافة والمثقفين والمشتغلين بالفكر وممارسة الإبداع. فكل أولئك بحاجة ماسة إلى إكسير الحرية وسلمها الممدود نحو سماوات الضوء، لكي يرتقوا عتباته واحدة تلو الأخرى وصولاً إلى جنات الرؤيا وأقاصي المعرفة ومراقي الفكر ومعارج الإبداع. وهنا تصبح الكلمة الصادقة المعبرة بحرية كاملة هي العيون التي يرى من خلالها الحاكم والمحكوم مشتركين جمال الحياة، والأذن التي ينصتان بها إلى رنين الحقائق، ويميزان بها صوت الحق من صدى الباطل.

ومن هنا تغدو الحرية بمثابة الركيزة الثانية للتجربة الديمقراطية نظرًا لارتباطها بحرية التعبير بعد حرية التفكير والحريات العامة.

إنها الزيت السحري الذي عادة ما تضيء به قناديل المبدعين، والسر الذي تعيد الحرية بواسطته إنتاج نفسها لتنمو وتكبر وتصبح أشجارًا وسماوات تعلو نحوها قامات الناس وهاماتهم. وهكذا تعود «الكلمة من أجل الإنسان» والعود أحلى وأغلى.

وأخيرًا فإن هذه الحرية أو الحريات التي توفرها لنا تجربتنا الديمقراطية اليوم، تعني لنا الكثير الكثير في «ثقافات» إن هي لم تعن لنا كل شيء. فهي بالنسبة إلينا الميزان الحر الدقيق الذي يمدنا بالقدرة على تثمين الفكر المبدع بعيدًا عن ضغوط الأيدلوجيا وإكراه المناهج المتصلبة والنظرات الضيقة والتعصب الأعمى.

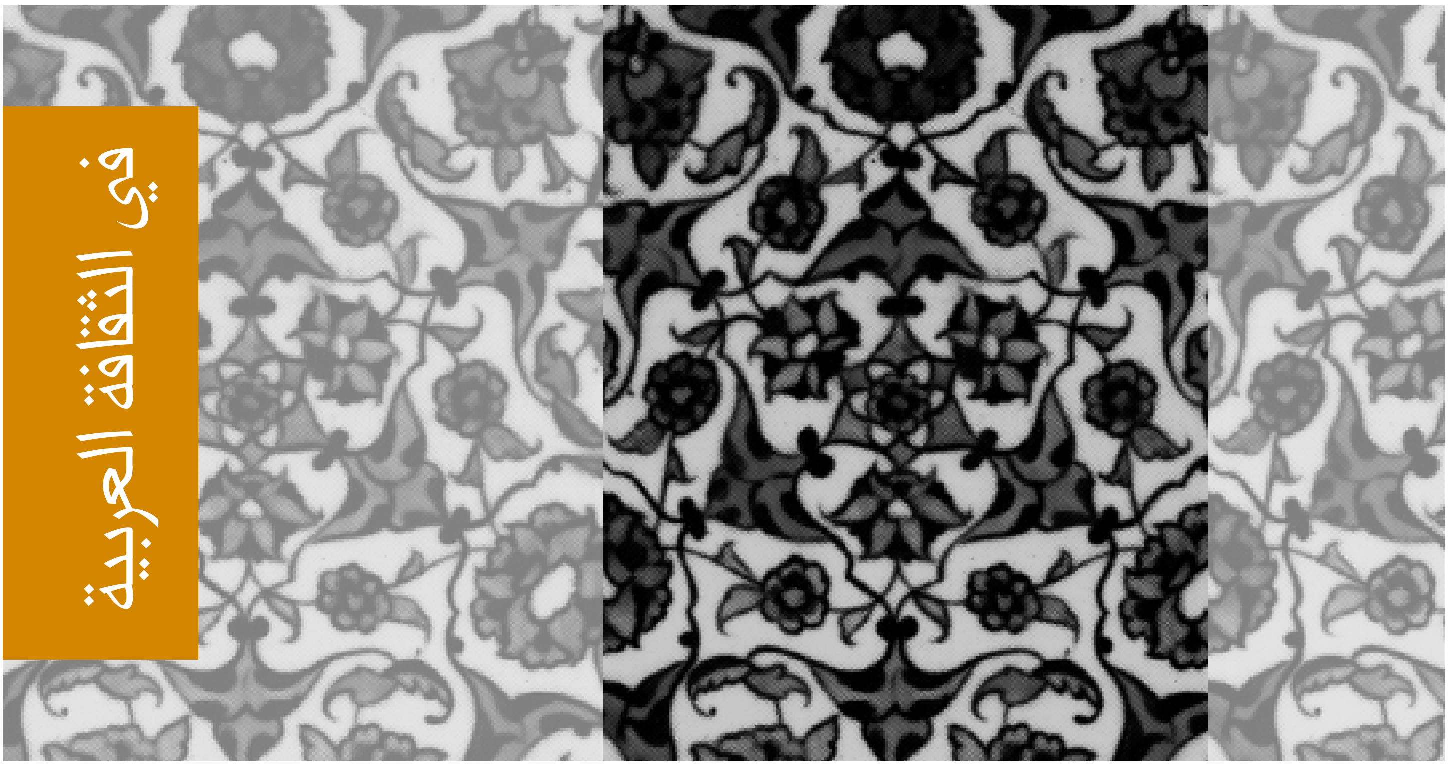
إنه ميزاننا الذهبي الذي نضع منه الحرية على كفة والمسؤولية على الكفة الثانية، لكي نشهد ذلك التوازن العجيب بين الكفتين في النظر إلى الثقافة

والفكر والإبداع. وهكذا تعيد الحرية إنتاج نفسها وتتكامل «ثقافات»، باعتبارها منبرًا للنشر، مع مادتها الثقافية والفكرية والإبداعية المنشورة فيها. فعلى مرآة الثقافة الحقيقية ترى الحرية وجهها وتزدهي بالنظر إلى نفسها.هكذا تصبح الحرية حبرنا السري وزيتنا السحري في كل ما يشع من قناديل «ثقافات». وتغدو التجربة الديمقراطية ركيزتنا الأولى مثلما هي ركيزة المثقفين وعامة الناس لدينا في البحرين وهم يعيشون أعراس حرياتهم العامة وينعمون بالتعبير عنها. ونحن بدورنا في «ثقافات» نعيد إنتاجها إلى أشقائنا المثقفين العرب وندعوهم اليوم إلى مشاركتنا أعراس الحرية. ونعدهم بأن تظل «ثقافات» منبرهم العربي الحر الذي ترتفع قامته على أرض البحرين. ألم يقل شاعر ديلمون القديم: فلتصبح ديلمون ميناء للعالم كله؟ نعم، هاهو الصوت الشعري السحري القديم يتردد من جديد ولو بعد ألف من السنوات.

وبورك للعرب كل العرب بولادة شمس الديمقراطية في أفق البحرين. ■

وعدت المجلة بأنها ستنشر ملفاً خاصاً بالشعر الفلسطيني في هذا العدد، ولكن المادة التي تلقيناها جاءت دون المستوى المطلوب.

فعذراً للقارئ الكريم



في الثقافة العربية

الهوية والتحديث في مملكة البحرين

محمد نعمان جلال *

مقدمة:

تتناول هذه الدراسة مصطلحين رئيسين، هما: الهوية والتحديث، وهذا يستلزم تحديد المصطلحات وبيان أهمية الموضوع.

١. تحديد المصطلحات:

لقد تعرض الفلاسفة والمفكرون منذ أقدم العصور لمفهوم الهوية، فنجد أن أرسطو في كتابه ما وراء الطبيعة يقول «إن الهُوية تقال على معانٍ عدة»، في حين أن الفيلسوف هيدجر طرح التساؤل التالي «كيف يجب أن نكون نحن أنفسنا، وكيف يمكن لنا أن نكون أنفسنا، دون أن نعرف من نكون على يقين[١]».

وقد إستخدم الفيلسوف هيجل تعبير «الهو المغترب» و«الهو الزائل».

ويشير الباحثون إلى أن الفلاسفة المسلمين أخذوا مصطلح الهوية من الفلسفة اليونانية، وأن الفيلسوف الكندي بلغ من تدبره في لفظة الهُوية أن صرفها بلفظ «التهوي»، أي صيرورة الشئ هوية. وإن الفلاسفة العرب نقلوا اللفظ اليوناني عن الهوية، وإستخدموا لفظاً عربياً مبتكراً، يكاد يجمع النقيضين «هو»، أي الغير أو الآخر، بينما «الهوية» تعني الوجود والذات والأنا. أي تحول اللفظ «هو» من مدلوله اللغوي والنحوي، إلى مدلول منطقي ثقافي، يرتبط بالبحث في وجود الشئ وفي طبيعة الوجود Ontology، وبعد ذلك تطور مفهوم الهوية، بضم الهاء، إلى مفهوم الهوية، بفتح الهاء، وكل من المصطلحين له معناه المختلف عن الآخر، وإن كان في العصر الحديث يتم الإستخدام المتبادل والخلط بينهما[٢].

وقد تحول المفهوم من الهُوية بمعنى الوجود، إلى الهَوية، بمعنى الذات، أي تحول من علم الوجود إلى

* نائب مدير مركز الدراسات الدولية بجامعة البحرين.

علم الأنثروبولوجيا الثقافي، ومفهوم الهوية «بفتح الهاء»، يضرب بجذوره عبر الزمن، أي إنه يمثل إستمرارية في الزمان، ومن ثم ليس هناك هوية خارج الزمن. وبناء على ذلك، فمن الضروري تحرير أفق التفكير في الهوية، ورصد التحول التاريخي الجذري الذي طرأ أو يطرأ عليها عبر مراحل التطور التاريخي.

أما التحديث Modernization، فيمكن تعريفه بأنه عملية تحول إجتماعي تنطوي على التقدم الإقتصادي، وبلورة الأدوار السياسية، والسعي لتحقيق الرشد في صياغة هذه الأدوار، والتطوير التقني والتحولات الجوهرية في الأنماط الإجتماعية، التي تنطوي على التحضر والقدرة على الإنتقال الإجتماعي، بعبارة أخرى إنه يعني تحول المجتمع من الإستناد إلى القيم والمؤسسات التقليدية، إلى مجتمع يكتسب خصائص المجتمعات المتطورة، أي المجتمعات ذات النظم الإقتصادية المتخصصة عالية التعقيد، والمؤسسات السياسية الفاعلة، ومن ثم فإن دراسة عملية التحديث تستلزم تقييماً دقيقاً للجوانب ذات الصلة بثقافة المجتمع، ومعرفة المفاهيم المتصلة بسلوكيات أفراده.

فالتحديث عملية شاملة لها أبعادها الإجتماعية والسلوكية والإقتصادية والسياسية والنفسية والثقافية[٣].

ومفهوم التحديث يُستخدم أحياناً مرادفاً لمفهوم التنمية، من حيث دلالات المصطلحين على التغير الضروري واللازم حدوثه في المجتمع.

ولكننا نفضل في هذا السياق مصطلح التحديث، إذ أن مصطلح التنمية أساساً مصطلح إقتصادي من حيث النشأة، ومن ثم فهو محدود الدلالة. هذا مع إدراكنا تماماً لوجود توصيفات متعددة لتعبير التنمية، مثل التنمية الإقتصادية، والتنمية السياسية والتنمية الإجتماعية والتنمية الثقافية ونحو ذلك. في حين أن مصطلح التحديث يشمل كل هذه الأبعاد، وغيرها مما يتصل بعملية انتقال المجتمع من الحالة التقليدية، إلى الحالة العصرية الحديثة، في مختلف المجالات، وباختصار فإن دلالاته أكثر شمولية وعمقاً.

وفي هذه الدراسة يرتبط المفهومان «التحديث» و«الهوية» إرتباطاً وثيقاً ببعضهما البعض.

إذن نحن أمام مصطلحين هامين يطرحان تحديات خطيرة وجوهرية أمام مملكة البحرين.

٢. أهمية الموضوع وحساسيته:

لاشك أن هذا الموضوع بالغ الأهمية وبالغ الحساسية في نفس الوقت. وترجع الأهمية لعدة إعتبارات في مقدمتها:

١. أن العالم بأسره في حالة حركة وتطور وتغير، بعبارة أخرى أن العالم كله يسعى نحو التحديث، ومن ثم لا يعقل بأي منطق أن تظل البحرين بمنأى عن عملية التحديث الجارية على قدم وساق في المناطق الأخرى من العالم.

٢. إن عملية التحديث أصبحت صنواً للأهلية لدخول القرن الحادي والعشرين، فالدول الحديثة أو العصرية هي التي سوف يكون لها دور أو ثقل أو حتى مصداقية في القرن الحادي والعشرين، أما الدول التي ما تزال تسير وفقاً للنمط التقليدي المحافظ، فيتوقع أن تتعرض لضغوط متزايدة من جهات عديدة في الفترة القادمة.

٣. إن عملية التحديث هي قرين تحقيق دولة الرفاهية، والتي تعتمد على عنصرين رئيسين هما الانتاج وتوفير الخدمات، وبدون ذلك ستكون أية دولة أمام تحدٍ خطير، او بالأحرى أمام مأزق مصيري.

٤. إن الدولة الحديثة هي التي تستطيع أن تواجه تحديات القرن الحادي والعشرين، وفي مقدمتها التحدي الإعلامي، من خلال السماوات المفتوحة، والتحدي السياسي من خلال المطالبة بالمشاركة السياسية، فضلاً عن التحدي الإقتصادي المتصل بإعادة توزيع الدخول، والتحدي الثقافي المتصل بالتراث والقيم والسلوكيات. أما حساسية القضية فمرجعها الطبيعة الخاصة للنظم السياسية في منطقة

الخليج العربي، والذي تعد البحرين جزءاً لا يتجزأ من تراثه الثقافي والحضاري والإجتماعي والسياسي. وهو تراث يوصف بوجه عام بأنه يقوم على نظم سياسية تلعب فيها الأسر الحاكمة الدور الرئيسي، وفكر ديني يتسم بالمحافظة التي تتراوح بين التشدد في دولة ما، والإعتدال في دولة أخرى، ولكنها في مجملها متأثرة بالفكر الديني المحافظ. ويزداد الأمر حساسية في البحرين، نتيجة وجود طائفتين أو مذهبين دينيين رئيسيين[4]، يؤثران في العملية السياسية، وفي الإندماج السياسي والإجتماعي.

ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة في تناول قضية الهوية الوطنية والتحديث السياسي في مملكة البحرين.

ولقد شاءت إرادة الله العلي القدير، أن يقيض للبحرين ملكاً شاباً يتسم بالذكاء والعلم والمعرفة والرغبة في التغيير، لتطوير الدولة، وبناء المجتمع على أسس سليمة، ومن هنا أطلق برنامجه الإصلاحي، الذي حرص على تنفيذه بخطى متسارعة، وإن كانت على أرض ثابتة، وبفكر واضح مستنير، يستوعب المتغيرات الدولية ويدرك أبعاد الظروف المحلية، ويعي المؤثرات الإقليمية.

وهذه الدراسة الموجزة تستهدف تقديم إطار عام، لمفهوم الهوية في إرتباطها بالتحديث، وإتصاله بمملكة البحرين الفتية، مساهمة منا في التعريف بهذه القضية الهامة، وقد تساعد هذه الدراسة مع إجتهادات أخرى في تصحيح التصورات لدى بعض قطاعات الرأي العام الوطني، وتعزز جهود القيادة السياسية، لتحقيق هذا البرنامج التحديثي الطموح من أجل مصلحة الوطن بشكل كلّي، ومن أجل مصلحة كل مواطن فرد، أياً كان الموقع الذي يحتله، وأياً كانت الفئة أو الطائفة التي ينتمي إليها.

ونقسم الدراسة إلى النقاط التالية:

الأولى: التعريف بمفهوم التحديث السياسي

الثانية: التعريف بالهوية البحرينية

الثالثة: الوضع السياسي والاجتماعي في البحرين

الرابعة: برنامج التحديث السياسي في البحرين

الخامسة: مستقبل التحديث السياسي في البحرين

أولاً: التعريف بمفهوم التحديث السياسي

موضوع التحديث السياسي من الموضوعات الجديدة في العلوم السياسية، ويرجع إلى منتصف القرن العشرين، ولكنه أصبح يحظى بإهتمام متزايدٍ في الربع الأخير من ذلك القرن، ثم اصبح محور العمل السياسي الدولي في مجال الفكر، وفي مجال التطبيق، منذ بداية القرن الحادي والعشرين.

ونظراً لحداثة هذا المجال في البحث العلمي، فقد اختلفت المصطلحات المستخدمة وفقاً للعلماء والباحثين، ومدارسهم الفكرية، ونعرض لتطور هذه المصطلحات، ثم نقدم تعريفنا للمفهوم وعناصره.

ففي البداية نظر الفكر السياسي التقليدي لقضية التحديث من زاوية التطور السياسي Political evolution. ومن ثم ركز على مفهوم التطور بإعتباره أداة التحديث ورفض منطق التغيير الجذري، بإعتباره يمثل كسراً لعملية التطور هذه، وقطيعة مع تراث وتاريخ المجتمع، ومن ثم ركز على فكرة التطور التدريجي الطبيعي، ورفض مفهوم الثورة.

ومن ناحية أخرى، اهتم علماء السياسة المتأثرين بالفكر الاشتراكي، بالربط بين التحديث السياسي، والتغير السياسي Political change، واتخذوا من مفهوم التخطيط السياسي Political Planning، أداة لتحقيق التحديث. أي أن الوصول للتحديث يكون من خلال وضع خطط منظمة تحقق تغيير المجتمع ونقله بصورة سريعة.

ومن ناحية ثالثة اتجه بعض علماء السياسة الأمريكيين، إلى جعل محور التحديث السياسي هو عملية التنمية السياسية، والتي تستهدف بناء نموذج سياسي ديمقراطي، على النمط الغربي، مع الأخذ في الحسبان جزئيا، مراحل التطور الاجتماعي والسياسي

في البلاد النامية.

ومن ناحية رابعة، فإن العقد الأخير من القرن العشرين، شهد نظرة مختلفة لعملية التحديث السياسي، اتسمت بقدر أكبر من الشمولية، من ناحية، والتركيز على الإنسان من ناحية أخرى. وهذه النظرة هي التي دعت بعض الخبراء في الأمم المتحدة، وبخاصة في برنامج الأمم المتحدة الإنمائي، للتركيز على التنمية البشرية، ووضع معايير لقياس أوضاع الدول المختلفة في هذا الصدد. وعندما صدر التقرير الأول للتنمية البشرية في العالم في أوائل التسعينات من القرن الماضي، آثار ذلك الكثير من التعليقات، وبعض الاحتجاجات من الدول النامية بوجه خاص، والآن وبعد مضي عشر سنوات، أصبح هذا التقرير تقليداً مستقراً، كما أصبحت التوجهات التي يدعو إليها، موضع إهتمام من جميع الدول.

وبعيداً عن التعريفات المختلفة فإنه من وجهة نظر الباحث يمكننا القول في هذه المرحلة – بصفة مبدئية – أن التحديث السياسي هو «عملية تنمية منظمة لكل قطاعات المجتمع»، وهذا التعريف المُيسَّر ينطوي على عدة عناصر:

العنصر الأول: إن التحديث هو عملية Process، أي صيرورة مستمرة، فهو بهذا المعنى لا يتوقف في مرحلة ما، بل إن كل عملية تحديث تستدعي مرحلة جديدة، وهكذا يسير المجتمع في خط صاعد.

وينبغي أن نشير إلى أن ظاهرة التحديث السياسي، وجدت في الماضي دون أن تحمل نفس الاسم الحديث «تحديث سياسي»، ولكن مضمون الظاهرة، وأدوات التطوير وجدت في الماضي، وتناولها الباحثون والمفكرون بالتحليل.

العنصر الثاني: إن التحديث عملية «تنمية منظمة»، أي إنه ليس عملية عشوائية، وهذا يقتضي التخطيط للتغيير. فالتغيير لن يكون تلقائياً، بل ينبغي أن يكون منظماً.

العنصر الثالث: «لكل قطاعات المجتمع»، أي إن التحديث لابد أن يكون شاملاً، ولا يمكن أن يقتصر على قطاع، أو مجال دون آخر. فهو في المجال السياسي، كما في المجال الاقتصادي، وأيضاً في المجال الاجتماعي، فضلاً عن المجال الثقافي. ومن ثم لا يمكن أن يتحقق تحديث المجتمع إذا كان قطاعاً متقدماً، والقطاعات الأخرى متخلفة أو راكدة أو جامدة.

وبناء على ما سبق، فإننا نعتمد في منهج التحليل للظاهرة، على أدوات متنوعة. وفي مقدمتها نظرية الديالكتيك Dialectic، التي ابتدعها الفيلسوف الألماني الشهير هيجل، والتي تنظر لتطور المجتمعات، بعلى أنه حلقة من التفاعل المستمر بين الفكرة ونقيضها، والتأليف بينهما

Thesis ⟶ Antithesis ⟶ Synthesis

كما يمكن التعبير عن نفس التوجه مستعينين بنظرية مؤرخ عالمي مشهور هو أرنولد توينبي Arnold Toynbee، والمعروفة باسم نظرية التحدي والاستجابة Challenge & Response، وفي تصورنا أن هاتين النظريتين تقدمان لنا الأداة المنطقية والعلمية في التحليل السياسي، مع استكمالها بنظرية كارل ماركس في البعد الاقتصادي Economic factor، دون أن نجعل التطور رهينة لهذا البعد، كما فعل كارل ماركس لثبوت قصور تصوره، رغم أهميته البالغة، ومن ثم فإن أخذ هذا البعد في الحسبان، يتمشى مع المنطق العلمي في البحث.

ونضيف لذلك نظرية الصفوة أو النخبة التي تحدث عنها موسكا Mosca، وباريتو Pareto وغيرهما بصفتها القائدة لعملية التطور، هذا بالإضافة إلى الإطار الفكري لمنهج العلامة ماكس فيبر، في دور الدين في إحداث التغير الاقتصادي والاجتماعي، مع تطويع هذا المنهج، لتطبيقه بما يتلاءم مع حضارتنا وتراثنا.

إذن الخلاصة أن منهج التحليل السياسي، الذي سنتبعه، سيستفيد من الأدوات الفكرية والفلسفية

لكبار المفكرين العالميين، دون أن نحصر أنفسنا في منهج واحد منهم، هذا فضلاً عن أننا نعتمد على اسلوب المنطق في الحضارة الإسلامية، في أزهى عصورها الفكرية والثقافية في القرن الرابع الهجري، كما عبر عنها مفكرون بارزون أمثال الفارابي، وابن رشد وإبن حزم، والمدارس الدينية، أمثال أبي حنيفة والشافعي، اللذان أعطيا قدراً أكبر لدور العقل في الفكر الديني، دون إغماط لحق وقدر ومكانة المذاهب الدينية الأخرى، في الفكر الشيعي أو الفكر السني أو فكر المعتزلة، أو حتى بعض التوجهات العقلانية في الفكر الصوفي، كما عبر عنها أبو حامد الغزالي، في كتابه المنقذ من الضلال، أو حتى في رده على الفلاسفة في كتابه تهافت الفلاسفة. وبإختصار فإن نظرتنا لمنهج البحث الإسلامي في الفكر السياسي، هو فقط ما يتعلق بنظرية التحديث السياسي، والتي وجدت جذورها في الفكر القديم، لأنه كما ذكرنا فإن مفهوم التحديث السياسي هو عملية مستمرة Process.

ثانياً: الهوية الوطنية للبحرين

لاشك أن التطور التاريخي المعاصر الخاص بمملكة البحرين يثير قضية الهوية وارتباطها بالتحديث السياسي على أوسع نطاق. فالأصل في الهوية أنها ترتبط بفكرة المواطنة في الدولة من ناحية الجنسية كظاهرة وكمبدأ قانوني، وترتبط بالأبعاد الثقافية للشخص والمجتمع من ناحية ثانية، وتتصل بالإنتماء السياسي للدولة من ناحية ثالثة[٥]. ولاشك أن مفهوم الهوية في الفكر العربي والإسلامي، كان من أكثر المفاهيم إثارة للجدل عبر التاريخ، ذلك لأن الأصل أن الإسلام لا يفرق بين معتنقيه، إعمالاً لمبدأ «لا فضل لعربي على أعجمي إلا بالتقوي»، ولكن من الناحية السياسية، فإن مفهوم الخلافة تبلور في البداية في قريش وفي المهاجرين، واستبعدت منه القبائل الأخرى، كما استبعد الأنصار على نحو ما ظهر في الحوار الذي دار في أول مؤتمر أو جمعية تأسيسية في الإسلام في سقيفة بني ساعدة[٦].

ثم أدى الإتجاه العروبي في عهد الدولة الأموية، إلى رد فعل تمثل في الدولة العباسية التي نشأت في خراسان، ولعب فيها الفرس والموالي دوراً بارزاً، وفي غمار التاريخ السياسي للدولة العباسية، ظهرت الحركة القومية، التي أطلق عليها في التاريخ الإسلامي اسم الحركة الشعوبية، وعبر عن ذلك فلاسفة وكتاب وشعراء ذوو ثقل وحيثية، كما أن نشأة الفرق الدينية في الإسلام كانت في جانب منها، تعبيراً عن رفض التوجهات السياسية، التي سادت في صدر الإسلام. ولعل ثورة أهالي الأمصار على الخليفة الثالث عثمان هي أول تعبير ثوري ضد سيطرة قريش، وضد فكرة أهل الحل والعقد. وهذا بحث طويل ليس مجاله الآن.

ولكن ما يهمنا بالنسبة للهوية الوطنية في البحرين، أنها جمعت كل هذا الفكر، وأصبحت محصلة له، ومن ثم فهي توليفة ما بين العروبة والأسلمة، والانفتاح على الأفكار والعقائد والسلالات، بما في ذلك عقائد غير دينية من تأثير العلاقات مع شبه القارة الهندية. كل هذه المؤثرات، سواء كان أثرها كبيراً أو صغيراً، تركت بصماتها على هوية الدولة، ومن ثم جعلتها متميزة في سلوكها وفي تصرفاتها وفي ردود أفعالها.

ولذلك فإن الطابع القومي أو الوطني لشعب البحرين يجعله شعباً يتسم بلين العريكة والتسامح، معتدل المزاج، أكثر تقبلاً للآخر وعلى إستعداد للتفاعل معه[٧].

ولا شك أن إلقاء نظرة على ميثاق العمل الوطني لمملكة البحرين، يوضح الانتماءات الثلاثة الأصيلة لمملكة البحرين، وهي الانتماء الخليجي، فالانتماء العربي، فالانتماء الإسلامي[٨]، وتفاعل هذه الانتماءات الثلاثة تشكل هوية البحرين.

ولكن السؤال الجوهري الذي يفرض نفسه في الإرتباط بين الهوية والتحديث هو ما هي المخاطر

التي تهدد البرنامج الإصلاحي التحديثي. ولا شك أن هذه المخاطر يتحدث عنها الجميع في مجالسهم الخاصة، ولكنهم يتجنبون الحديث عنها علانية ومواجهتها. وهذا هو مكمن الخطر. إن التحليل العلمي للظاهرة يقتضي المواجهة الصريحة لها، وإذا كان التهديد الذي يواجه الهوية البحرينية، كما يواجه برنامج التحديث الإصلاحي هو الطائفية في المقام الأول، فإنه من الضروري على القوى السياسية المستنيرة أن تواجهها بصراحة بهدف التخلص منها، وليس لتكريسها كما تسعى بعض القوى المحافظة لمصالحها الخاصة، وحفاظاً على امتيازاتها الشخصية.

ويرتبط بالعملية الطائفية إشكالية أخرى وهي تأثير القوى الأجنبية في المشاكل الطائفية في البحرين عبر السنوات الماضية[٩].

ويتساءل السيد عبد الرحمن النعيمي في كتابه «البحرين... موضوعات الإصلاح السياسي»، ماذا تقدم البحرين من تجربة، ويجيب عن التساؤل بأنه المصالحة السياسية بين الأسر الحاكمة والشعب، بين الحكومات والمعارضة السياسية، بين قوى المجتمع المتصارعة على أساس طبقي أو طائفي أو إثني[١٠].

وفي تقديري أن تتبع تصريحات مختلف القوى السياسية في البحرين سواء في منتدياتها أو في مقالات متنوعة في الصحف يدعونا للقول بأن هذه القوى تكاد تكون على إتفاق تام حول:

١. النظام الملكي كركيزة أساسية للنظام السياسي والدور الطليعي في الحركة الإصلاحية والنهضة لعظمة الملك.

٢. إن الطائفية أكبر التهديدات التي تواجه البحرين، ومن الضروري التخلص منها.

٣. ضرورة احترام الرأي والرأي الآخر، أي إحترام كافة القوى السياسية.

فإذا كان مفهومنا هذا صحيحاً، فإن التجربة الديمقراطية في البحرين ستكون مقبلة على مرحلة من الازدهار، وهذا سيؤدي إلى تعزيز الهوية الوطنية للدولة، وإلى الانطلاق في عملية التحديث السياسي والاقتصادي والثقافي والاجتماعي، لارتباط كل هذه المجالات سلبياً بإنتشار داء الطائفية والتفكير الضيق، الذي يركز على الذات ولا يأخذ في الحسبان الآخرين، ويخلط بين الولاء السياسي للدولة، والولاء المذهبي للطائفة، مما يؤدي إلى التصارع والصدام، أو إلى غليان مستمر يحول دون تكريس كل طاقات وقوى المجتمع، لإحداث التغير السياسي والاجتماعي والتقدم الاقتصادي، وهذا يجعل دور النخب السياسية أمراً ضرورياً لمواجهة هذا الداء والسعي للتخلص منه، كما يجعل مهمة التحديث السياسي ليست سهلة، لأنها تواجه تراثاً موروثاً، ومصالح مكتسبة ومستقرة ستدافع عن نفسها.

ونخلص مما سبق إلى القول إن مفهوم الهوية يعد من أهم المفاهيم التي يتناولها الفكر السياسي من ناحية الحركية السياسية، فهو ليس مفهوماً ثابتاً جامداً، وهو ليس مفهوماً نظرياً مجرداً، ولكنه مفهوم متنوع متغير ومتطور، إنه لصيق الصلة بذات الإنسان، وهذه الذات فريدة من نوعها فهي ثابتة شكلاً، ولكنها متغيرة في إطارها، ومتنوعة في أبعادها، ومتنامية في مكوناتها، قد تتسم بالديناميكية والحيوية، فتصبح الهوية طاغية ومسيطرة، وتسعى لفرض ذاتها على الآخرين، وقد يطرأ عليها الضمور والاهتزاز والضعف، فتصبح كريشة في مهب الرياح لا حول لها ولا قوة. ومن هنا فإنه من الضروري وجود الرؤية المستقبلية لأية هوية وطنية أو قومية، سواء بالنسبة للدولة أو للأمة، أو حتى مستوى الفرد.

هذه الرؤية المستقبلية هي التي تضع أسس وركائز الهوية، وهي التي ترسم لها نظريتها وفلسفتها أو أيديولوجيتها، وهي التي ترسي أسس العمل ومنهاجه لتحقيق الذات أو لإثبات الهوية. ومن ثم فإن مفهوم الهوية كما أوضحنا هو بلا ريب من أهم المفاهيم أو المبادئ السياسية في الفكر السياسي، وتزداد هذه الأهمية في القرن الحادي والعشرين، حيث تتصارع الهويات أو تتنافس، وذلك بفضل زيادة الوعي على

مستوى الأفراد والأمم والشعوب، ونتيجة تطور وسائل الإتصال السريع وتدفق المعلومات، الأمر الذي دعا بعضهم للحديث عن ثورة الأنفوميديا[11]، بصفتها الظاهرة الجديدة الدافعة للتغيير، والتي تحدد أطره.

والهوية البحرينية لكي تؤكد ذاتها لابد أن تعيش عصرها، لأن العصر يطبع كل شئ بطابعه، أما إذا انزوت في مقولات تاريخية أو حضارية، فسوف يتجاوزها العصر. ولكن هذا لا يعني ذوبان الهوية البحرينية، أو هوية أية دولة، بل تفاعلها معه، ذلك لأن الذوبان يقضي عليها، أما التفاعل فيحافظ على خصائصها الأصيلة، ويستبعد ما علق بها أو ما لا يتلاءم مع العصر ومقتضياته.

ثالثاً: الوضع السياسي والاجتماعي في البحرين[12]

لقد تأثر التاريخ السياسي والاجتماعي للبحرين في القرون الثلاثة الماضية، بتراث ضخم وعدد هائل من المعطيات، لعل في مقدمتها حركة القبائل في شرق شبه الجزيرة العربية، وتصارعها أو تنافسها مع بعضها البعض من ناحية، وسعيها للسيطرة والتوسع وتعزيز أملاكها من ناحية ثانية، ومن هنا شهد تاريخ البحرين الحديث حالة من المد والجزر، حتى أستقرت السلطة فيه لأسرة آل خليفة من قبائل العتوب. ولعبت هذه الأسرة دورها في بناء البحرين الحديثة، والحفاظ على كيانها في مواجهة القوى الطامعة، وخاصة من إيران التي سعت منذ القرن التاسع عشر لضم البحرين لأملاكها إستناداً لما تراه أنها كانت تابعة لها حتى الإحتلال البرتغالي عام ١٥٠٧-١٦٢٢، وأنها تكاتفت مع الإنجليز لطرد البرتغاليين، ولكنه يلاحظ أنه رغم أن السيادة الإسمية لفارس، فإن حكام البحرين كانوا يختارون من العرب ما بين ١٦٢٢-١٧٨٣، وإن الفرس فقدوا سلطتهم نهائياً عندما استقر الحكم لآل خليفة عام ١٧٨٣[13]. وقد أشارت وثيقة تركية إلى وجود قبائل العتوب في البحرين عام ١٧٠٠ م، مما يؤكد وجودهم بالمنطقة قبل ذلك التاريخ[14].

ومن ناحية أخرى فإن معاهدة شيراز، التي احتجت بها إيران في بعض الفترات، هذه المعاهدة رفضت كل من إيران وبريطانيا التصديق عليها، فضلاً عن أنها معاهدة بين غير ذوي الاختصاص، فهي بين دولتين ليس لهما السيادة القانونية ولا الصلاحية، للتصرف في أرض لا تخصهما، فهي أشبه بوعد بلفور الذي أعطاه الإنجليز لليهود عام ١٩١٧، وإنه يستند فقط لمنطق القوة، وهو المنطق الذي يرفضه القانون الدولي من ناحية، ويتعارض مع مبدأ حق تقرير المصير للشعوب، الذي أقرته عصبة الأمم والأمم المتحدة، وسجل في المواثيق الدولية، وفي مقدمتها الإعلان العالمي لحقوق الإنسان عام ١٩٤٨. والبحرين قد قررت مصيرها بأن تكون دولة عربية مستقلة، ولهذا ناضلت من أجل إستقلالها الذي حصلت عليه عام ١٩٧١.

ومن الناحية الاجتماعية، فإن البحرين تتكون من تركيبة فريدة تجمع بين سكان المدينة وأهل البادية، وبين من يعملون بالزراعة، ومن يعملون بصيد الأسماك واللؤلؤ. ولقد أدى التطور الاقتصادي في بداية القرن العشرين لبروز الطبقات الاجتماعية، ومع هذا فقد ظل الوضع النفسي لهذه الطبقات مشدوداً إلى الولاءات التقليدية بل إن النخبة المتعلمة التي تولت الوظائف الحكومية، أو لعبت دوراً سياسياً ظلت متأثرة بذلك[15].

ثم تطورت التركيبة الاجتماعية الاقتصادية، لتصبح البحرين دولة واقعة تحت تأثير ثلاثة عوامل تتصل بمظاهر النشاط الاقتصادي السياسي[16]، وهي:

الأول: عائدات النفط : فالبحرين هي أول بلد في الخليج يتم اكتشاف آبار النفط فيها، وأخذ هذا النفط يتصاعد في دوره وأهميته، حتى إنه أصبح يقال في بعض الأدبيات السياسية أن منطقة الخليج تحولت من الهيمنة الإستعمارية، إلى الهيمنة النفطية، كناية عن أن استقلال الخليج من الإستعمار البريطاني

في بداية السبعينات، أوقعها بعد ذلك تحت التأثير الطاغي لعائدات النفط التي أصبحت تشكل البيئة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، بما لها من آثار عديدة في مجالات مختلفة، سواء فيما يتعلق باقتصاد الخدمات أو اقتصاد العمالة الوافدة، أو الاقتصاد الريعي، وغير ذلك من المسميات التي أصبحت تتردد على ألسنة الكتاب والمحللين للظاهرة النفطية، وأثرها في دول الخليج.

الثاني: الارتباط الخليجي بالسياسة العالمية، والتي تتجلى في مظهرها الاقتصادي في اتباع سياسات السوق الحر، والاقتصاد الرأسمالي، كما تتجلى في مظهرها السياسي الدولي في التنسيق والتعاون الكبيرين بين دول الخليج، والقوى الدولية المهيمنة، وبخاصة الولايات المتحدة، ويلي ذلك بريطانيا كقوة تقليدية في المنطقة.

الثالث: السعي للتركيز على قطاع الخدمات: ذلك على الرغم من أن البحرين أول دولة في الخليج تم اكتشاف النفط فيها، إلا أن حجم الإنتاج سواء بالنسبة للنفط أو الغاز محدود للغاية، مقارنة بما لدى الدول المجاورة للبحرين في الخليج العربي، وهذا أوجد ضغطاً اقتصادياً. ولتعويض هذا، ولحفز النشاط الاقتصادي، فإن سياسة البحرين اتجهت لإعطاء أولوية لاقتصاد الخدمات، سواء في البنوك أو التأمين أو المواصلات، وأخيراً الجذب السياحي[١٧].

وترتب على الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والتاريخية السابقة، عدة نتائج هامة، وهي أن البحرين من أكثر دول الخليج العربية تقدماً في المجال الاجتماعي، وبخاصة من حيث مستوى التعليم ووضع المرأة والانفتاح الفكري والسياسي، ولذلك شهدت البحرين حركة سياسية نشطة منذ أوائل القرن العشرين، ووصلت ذروتها إثر الاستقلال، بإصدار دستور عام ١٩٧٣، وتأسيس مجلس وطني، وظهور التنظيمات السياسية، وكانت تجربة عاصفة أدت إلى وقف كل هذا النشاط السياسي عام ١٩٧٥، والإضطرار للتعامل معه بحزم، حفاظاً على كيان الدولة واستقرارها، وحماية لها من القوى الخارجية المتعددة المتربصة بها[١٨].

وهذا التعامل بحزم، والذي استمر زهاء عقدين من الزمان، أوجد فراغاً سياسياً، وخلق المشكلة التي تعرف بالمشاركة السياسية، وإلى حد ما مشكلة الانتماء السياسي، ذلك لأن القوى المعارضة، التي استلهمت فكرها وبرنامجها السياسي من أحزاب في دول عربية وغير عربية، لا تتمشى ظروفها مع ظروف البحرين، ولا تتناسب مع طبيعة أهلها وفكرهم ونظامهم السياسي وتراثهم، نقول إن هذه الأحزاب غابت كلية عن الساحة على مدى قرنين من الزمن، ومن ثم فإن الأجيال التي ظهرت في تلك الفترة لا تعرف تلك القيادات والتوجهات، ووجدت نفسها فقط أمام قوة إجتماعية ودينية وحيدة، هي القوة الطائفية، مما أدى إلى تعميق هذه الطائفية، وبروز تجلياتها في المجالات السياسية والاجتماعية، بل والاقتصادية.

رابعاً: برنامج التحديث السياسي في مملكة البحرين:

لاشك أن برنامج التحديث السياسي الذي طرحه حضرة صاحب العظمة الشيخ حمد بن عيسى ملك مملكة البحرين، برنامج طموح يستهدف تحقيق نقلة نوعية في النظام السياسي البحريني. وفي تقديرنا أن هذا البرنامج سعى لتقديم إجابة محددة وواضحة عن عدد من الأسئلة، والتي من ضمنها:

١. ما هي طبيعة ظاهرة السلطة في البحرين؟
٢. لماذا يخضع المواطن البحريني للسلطة؟
٣. كيف يمكن بلورة ظاهرة السلطة في نظام سياسي حديث؟

٤. ما هي الأطر القانونية لظاهرة السلطة؟
٥. ما هي الأبعاد المحلية لظاهرة السلطة في البحرين؟

ومحصلة الإجابة عن هذه الأسئلة الخمسة، تقدم لنا برنامج التحديث السياسي، الذي طرحه صاحب العظمة الشيخ حمد بن عيسى.

١. طبيعة ظاهرة السلطة في البحرين:

لاشك أن التعرف على طبيعة ظاهرة السلطة في البحرين، هو المدخل الرئيسي لفهم برنامج التحديث.

فظاهرة السلطة في النظام السياسي، تسعى للإجابة عن عدة تساؤلات تتمحور حول ما هو مصدر السلطة؟ كيف يمكن ممارسة السلطة؟

ولو نظرنا للدستور البحريني نظرة متفحصة، لوجدناه يؤكد في الديباجة، أن هذا الدستور الذي أصدره الملك هو «تنفيذاً للإرادة الشعبية، التي أجمعت على المبادئ التي تضمنها ميثاق عملنا الوطني، وتحقيقٌ لما عهد به إلينا الشعب...»، أي إن الشعب هو مصدر السلطة، ومن ثم فإن الدستور عرض بالتفصيل للفلسفة السياسية، التي يجب أن تحكم مجتمع البحرين في مستقبله، وتضمن وصفاً لشخصية البحرين التاريخية، وإيضاحاً للمقومات الأساسية التي يراها لازمة للمجتمع، ونظام الحكم الذي يرى تطبيقه مستقبلاً، وكيفية سير الحياة النيابية.

أما بالنسبة للتساؤل الثاني حول كيفية ممارسة السلطة، فقد أوضح الدستور في الديباجة أيضاً أن «الدستور جاء نتيجة إرادة مشتركة بين الملك والشعب، وتحقق للجميع القيم الرفيعة والمبادئ الإنسانية العظيمة، التي تضمنها الميثاق، وتكفل للشعب النهوض إلى المنزلة العليا التي تؤهله لها قدراته وإستعداداته، وتتفق مع عظمة تاريخه». والتحليل السياسي لهذه الفقرة يعني دلالة واضحة، وهي أن ثمة عقداً اجتماعياً وسياسياً افتراضياً، بين الملك والشعب، وبمقتضى ذلك العقد تم التوصل إلى هذا الدستور، الذي يعكس هذا العقد الاجتماعي المسمى «الإرادة المشتركة بين الملك والشعب»، وهذه الإرادة المشتركة تشبه إلى حد ما مفهوم الإرادة العامة التي تحدث عنها رائد الإصلاح والمفكر المشهور جان جاك روسو[١٩].

وبناء على هذه النظرية في العقد الاجتماعي والإرادة المشتركة، جاء أسلوب ممارسة السلطة في النظام السياسي البحريني، لكي تكون هذه السلطة مشاركة بين الملك والشعب، وأن يمارس الملك الصلاحيات إما مباشرة، أو من خلال مجلس الوزراء والوزراء، أو من خلال الدور التشريعي للملك.

كما يمارس الشعب السلطة من خلال التعبير الحر عن إرادته بالانتخاب واختيار ممثليه في مجلس النواب، وعلى الطرف الآخر يتولى الملك تعيين أعضاء مجلس الشورى.

وكان أساس التوجه لتشكيل مجلس الشورى بالتعيين، هو استكمال أعمال المجلس الوطني من خلال الخبرات والكفايات المتخصصة، والتي عادة لا يتيحها الوصول للمجلس النيابي من خلال الإنتخابات. ومن ناحية أخرى فإنه يمكن تفسير كون مجلس الشورى بالتعيين استناداً إلى منطق التكامل بين المجلسين، في ضوء الإرادة المشتركة بين الملك والشعب، والمعبر عنها في ميثاق العمل الوطني ثم الدستور. وأياً كان الأمر فإن المجلس الوطني بشقيه يعتبر تجربة جديدة في الحياة السياسية الديمقراطية لمملكة البحرين، وهي جديرة بالمتابعة والاهتمام.

وهكذا يمكن القول إن التحليل القانوني السياسي لظاهرة السلطة وممارستها في النظام البحريني يقوم على العمل المشترك، وعلى التوازن وعلى التعاون بما يحقق المصلحة العامة للشعب، ويحفظ حقوق كافة أطراف و أركان النظام السياسي، ودورهم التاريخي، على النحو الذي عرضنا له في النقاط السابقة.

ولهذه الأسباب فإن المشاركة السياسية من قبل

الشعب أساساً، ومن قبل الجمعيات ذات النشاط السياسي في العملية الانتخابية في أكتوبر ٢٠٠٢، لانتخاب أعضاء المجلس النيابي تعد ضرورة قصوى لنجاح هذه التجربة وإعطائها المصداقية، وايضاً السعي نحو تطويرها لمزيد من الديمقراطية. فالديمقراطية-كما هو معلوم-تستند إلى قوانين وتنظيمات، كما تستند إلى الممارسة، ويترتب على ذلك تربية النشء والأجيال الجديدة، وتعويدهم على العمل الديمقراطي القائم على الرأي والرأي الآخر، وعلى دورية الانتخابات ومسئولية الحكومة أمام المجلس الوطني، وباختصار بناء ثقافة سياسية ديمقراطية تتغلغل في المجتمع، وتتجذر داخله بما يضمن الإستمرارية، ويحول دون انتكاسها.

٢. أساس الخضوع للسلطة

لاريب في أن هذا يعكس التساؤل المنطقي والمشروع، وأيضاً التقليدي في الفكر السياسي والقانوني، فالمواطن يخضع للسلطة؛ لأنها تحقق له أهدافه، وفي مقدمة تلك الأهداف الأمن والأمان والرخاء، وإتاحة الفرص له، لكي يعبر عن نفسه وعن ملكاته، في المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

ومرة أخرى نعود للدستور، فنجد المادة الرابعة توضح أساس خضوع المواطن البحريني لظاهرة السلطة فتقول «العدل أساس الحكم، والتعاون والتراحم صلة وثقى بين المواطنين، والحرية والمساواة والأمن والطمأنينة والعلم والتضامن الإجتماعي، وتكافؤ الفرص دعامات للمجتمع تكفلها الدولة»، ومن المنطقي إذا كانت هذه هي الفلسفة السياسية للنظام، فإن الشعب بكافة أفرادة يقبل طواعية على المشاركة في العمل السياسي، ويعبر عن مواقفه بحرية، بما يعكس وعيه بأهدافه وطموحاته المعبر عنها في الدستور، والتي من المفترض أن السلطة السياسية تسعى لتحقيقها.

٣. ظاهرة السلطة والنظام السياسي الحديث[٢٠]

إن هناك بعض القواعد التي أصبحت مستقرة، بما يشبه القانون السياسي في العلوم السياسية، وخاصة تلك المتصلة بنظم الحكم، وهذه القواعد تتمثل في :

أ. أن السلطة المطلقة مفسدة مطلقة Absolute Power is an absolute Corruption

ب. أن السلطة تردع السلطة Checks and Balances

هاتان القاعدتان أصبحتا بمثابة الركيزة الأساسية لأي نظام سياسي حديث.

وهذه القواعد يتم التعبير عن وجودها الفعلي، من خلال ما يسمى بالحياة السياسية Political Life، وأحياناً يطلق عليها بظاهرة دينامية العمل أو النشاط السياسي Dynamics of Political Activity. ولذلك فإن هذه الدينامية تجد ممارستها من خلال الصحافة الحرة، ومن خلال التجمعات والأحزاب السياسية، ومن خلال المشاركة السياسية.

ويوضح دستور مملكة البحرين هذه الممارسات السياسية في المادة ٢٣، التي تقول «حرية الرأي والبحث العلمي مكفولة، ولكل إنسان الحق في التعبير عن رأيه ونشره بالقول أو الكتابة أو غيرهما، وذلك وفقاً للشروط والأوضاع التي يبينها القانون، مع عدم المساس بأسس العقيدة الإسلامية ووحدة الشعب، وبما لا يثير الفرقة أو الطائفية». وتضيف المادة ٢٤ تأكيداً لما تضمنته المادة ٢٣ بقولها «مع مراعاة حكم المادة السابقة، تكون حرية الصحافة والطباعة والنشر مكفولة، وفقاً للشروط والأوضاع التي يبينها القانون».

أما المادة ٢٧ من الدستور، فتوضح أدوات العمل السياسي فتقول «حرية تكوين الجمعيات أو النقابات، على أسس وطنية ولأهداف مشروعة، وبوسائل سليمة مكفولة، وفقاً للشروط والأوضاع التي يبينها القانون، بشرط عدم المساس بأسس الدين والنظام العام، ولا

يجوز إجبار أحد على الانضمام إلى أي جمعية أو نقابة، أو الاستمرار فيها».

والتحليل السياسي لهذه المواد يوضح لنا النقاط التالية:

الأولى: تركيز النصوص الدستورية على مقومات المجتمع، وعدم المساس بها، وبخاصة الدين والنظام العام.

الثانية: رفض مفهوم الطائفية في العمل السياسي، ويرتبط بذلك أن أية تجمعات، لابد أن تكون على أسس وطنية، ولأهداف مشروعة، وتستخدم وسائل سلمية لتحقيق هذه الأهداف. إذن الدستور يرفض الطائفية، ويرفض العنف في العمل السياسي.

الثالثة: إنه لم يقر حتى الآن السماح بالأحزاب السياسية، وإن وافقت السلطات على انشغال الجمعيات بالسياسة، وليس اشتغالها بالسياسة الذي هو ممنوع وفقاً للمادة ١٨ من قانون الجمعيات كما جاء ذلك في تصريحات وزير شؤون مجلس الوزراء المنشورة بالصحف البحرينية يوم ١٣ يوليو ٢٠٠٢.

وتضطلع القوانين التي تصدر إعمالاً لهذه النصوص الدستورية، بمهمة تفصيل كل هذه الممارسات، ومن ثم السماح بالحرية وردع الفوضى، أو الخروج على القانون، أي أن الممارسة منظمة وليست مطلقة، وهي تقوم بمهمة المراقبة والردع، من خلال القانون والرأي العام، الذي تتولى الصحافة والإعلام الجماهيري تبصيره بما يحدث في المجتمع، بوسائل النشر المختلفة.

إلا أن عظمة الملك في لقائه يوم ١٣ سبتمبر ٢٠٠٢ مع رؤساء الجمعيات الوطنية، اصدر أمراً ملكياً بتعديل قانون مجلس النواب والشورى، للسماح للجمعيات الوطنية بدعم مرشحيها، والدعاية لهم بما يمنح الجمعيات الوطنية حق العمل السياسي في مرحلة الانتخابات، كمرحلة انتقالية ليوكل للمجلس الوطني اتخاذ ما يراه من الإجراءات القانونية اللازمة لعمل التنظيمات السياسية.

ولاشك أن القراءة السياسية لهذه الخطوة الشجاعة من جانب عظمة الملك توضح ثلاثة أمور:

الأول: إدراك عظمة الملك للواقع الراهن في نشاط الجمعيات الوطنية بالعمل في مجال السياسة ودعم مرشحيها، بل و إعلان بعضها المشاركة في الانتخابات، وإعلان البعض الآخر المقاطعة.

الثاني: الرغبة في تعزيز العمل الديمقراطي في البحرين في المستقبل، وتطوير القوانين بما يسمح بنشأة الأحزاب السياسية، إذا كانت البيئة السياسية مواتية لذلك في المستقبل، وهذا يؤكد بلا لبس أن الشيخ حمد ملك مملكة البحرين، هو القوة الدافعة الرئيسة وراء الإصلاح السياسي، وأنه حريص على متابعة برنامجه التحديثي، بما يجعل مملكة البحرين دولة رائدة في المنطقة العربية بأسرها.

الثالث: سحب البساط من الجهات الداعية لمقاطعة الانتخابات، بدعوى أن القانون لا يسمح لها بالعمل السياسي. ولذلك اضطرت حتى الجمعيات التي قررت المقاطعة للترحيب بقرار عظمة الملك، والإشادة به، وإن أصرت على استمرارها في المقاطعة لمطالبتها بتعديلات في الدستور نفسه.

٤. الأطر القانونية لممارسة السلطة

أوضح الدستور هذه الأطر، وهي لا تختلف في شكلها عن الأطر المعروفة، في كافة النظم السياسية، فهناك السلطة التشريعية، التي يتولاها المجلس الوطني بشقيه (المجلس النيابي ومجلس الشورى)، وهناك السلطة التنفيذية التي يتولاها رئيس الوزراء، او الوزراء، ثم السلطة القضائية.

أما الملك فهو الحكم بين السلطات المختلفة، وهو رأس الدولة والممثل الرسمي لها، وهو الحارس الأمين

للدين والوطن، ورمز الوحدة الوطنية (مادة ٣٣)، وهو في نفس الوقت يتولى السلطة التشريعية مع المجلس الوطني، ويتولى السلطة التنفيذية مع مجلس الوزراء، كما تصدر الأحكام القضائية باسمه، وهو القائد الأعلى لقوة الدفاع (المادة ٣٢ و ٣٣ من الدستور).

٥. نظام المحليات و ممارسة السلطة

تقوم الأنظمة الحديثة عادة على مبدأ المشاركة الشعبية على مستويات مختلفة. فعلى مستوى القاعدة، يضطلع كل مواطن بمهمة المشاركة، من خلال التصويت، لاختيار من يمثلونه في المجلس النيابي، أو في المجالس المحلية أو البلدية، وفقاً للتسميات المختلفة في كل دولة. ثم يتولى النواب المنتخبون ممارسة السلطة، إما من خلال التشريع أو المراقبة أو كليهما. وبالنظر إلى تعقد الحياة الحديثة، وكثرة المشاكل، فإن الحكومات دأبت على اتباع نظم الحكم المحلي، أو اللامركزية الإدارية، حيث تتولى المقاطعات والمحافظات إدارة الشؤون المحلية، بينما تضطلع الحكومة المركزية بوضع السياسات العامة، وإقرار الخطة العامة للدولة، ومراقبة تنفيذها من قِبل أجهزة الدولة المختلفة[٢١].

ونظام المحليات في كل دولة يحقق عدة أهداف، من بينها ممارسة الديمقراطية المباشرة، بالاحتكاك بين المواطن وممثليه، على المستوى المحلي، بطريقة سهلة وميسرة، ومن ثم يعرف هؤلاء الممثلون احتياجات المواطنين ومشاكلهم، ويضطلعون بنقل ذلك للسلطة التنفيذية، ومن ناحية أخرى فإن النظم المحلية الإدارية، تكون بمثابة الحاضنة لاكتشاف القيادات الواعدة، والعناصر النشطة، وتصعيدها إلى المستويات العليا، ومن ناحية ثالثة، تعتبر الأنظمة المحلية بمثابة همزة الوصل بين القواعد الشعبية، وبين القيادات المركزية، وعملية الوصل هذه، هي طريق ذو إتجاهين، فتنقل رغبات الشعب ومصالحه إلى السلطة المركزية Interest aggregation ، وتنقل قرارات هذه السلطة إلى الشعب، بما يحقق التعبئة السياسية والاجتماعية Social and Political Mobilization، وهكذا تصبح السلطة المركزية، منسجمة ومعبرة عن مصالح الشعب، بطريقة ديناميه فعالة Political Articulation22 ، فلا تحدث هوة بين الطرفين، أو يشعر أحدهما بالغربة أو الاغتراب عن الآخر .Political Alienation

لقد عرضنا في الصفحات القلائل الماضية، للأطر العامة للبرنامج الإصلاحي لمملكة البحرين، كما عبر عنها الدستور الذي أصدره صاحب العظمة الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة ملك مملكة البحرين المفدى، والذي بدأ وضعه موضع التنفيذ الفعلي من خلال الممارسة الديمقراطية، بانتخابات المجالس البلدية في مايو ٢٠٠٢، ثم صدور القوانين المنظمة للعمل السياسي، وللمجلس التشريعي وللمجالس البلدية والرقابة المالية في أوائل يوليو ٢٠٠٢، ويكتمل البرنامج باجراء الإنتخابات النيابية في أكتوبر ٢٠٠٢.

وكما سبق القول، فإن التحديث السياسي هو عملية صيرورة Process، ومن ثم فإن برنامج التحديث المطروح حالياً، لا يعد برنامجاً نهائياً، بل إنه قابل للتطوير وإتاحة المزيد من الحريات، والمشاركة السياسية في الفترة القادمة، وفقاً لمسيرة الديمقراطية، وما تسفر عنه الممارسة الفعلية، وهذا ما عبر عنه عظمة الملك، وصاحب السمو رئيس الوزراء، في أكثر من حديث مع أجهزة الإعلام البحرينية والدولية، بما يعكس حقيقتين رئيسيتين :

أولاهما: أن برنامج الإصلاح والتحديث، لا رجعة فيه، وثمة إصرار من القيادة السياسية العليا على السير فيه، بل وتعزيزه بمزيد من الانفتاح السياسي في المستقبل.

وثانيتهما: أن برنامج التحديث ليس قاصراً على المجال السياسي، أو الإطار القانوني، بل يمتد إلى الإطار والمجال الاقتصادي والاجتماعي، ومن هنا فقد أكد الدستور حقوق المرأة وأهمية مشاركتها في الحياة

السياسية، بالانتخاب والترشيح، كما أتاح لها حرية تكوين التنظيمات النسائية، والمشاركة في الوظائف العامة، ومن ناحية سعى البرنامج التحديثي إلى تطوير الاقتصاد الوطني، نحو مزيد من الحرية الاقتصادية والخصخصة لعدد من المرافق العامة، بما يكفل تحديثها وحسن إدارتها، على أسس اقتصادية سليمة، وفي إطار مبدأ المنافسة مع مراعاة الرقابة المالية والشفافية، بما يحقق مصالح كافة قطاعات المجتمع، وبما يؤدي لاندماج الاقتصاد البحريني في الاقتصاد العالمي تحقيقاً لالتزامات البحرين في إطار الاتفاقيات الاقتصادية الدولية، وفي مقدمتها منظمة التجارة العالمية.

خامساً: مستقبل التحديث السياسي في مملكة البحرين:

لا مراء في أن عملية التحديث السياسي ليست عملية سهلة، بل هي مهمة بالغة الصعوبة، ذلك لأن البلاد النامية – مثل البحرين – تنوء بتراث وميراث تاريخي وسياسي واجتماعي وثقافي، تجعل عملية التحديث السياسي تواجه عقبات وتحديات، بل ومقاومة من قوى عديدة، بيروقراطية وسياسية، وقوى ذات مصالح مستقرة، تجد في عملية التحديث تهديداً لهذه المصالح. ودولة مثل البحرين بموقعها الإستراتيجي، يضيف إلى عملية التحديث صعوبات وعقبات أخرى. ولهذا فإن مستقبل عملية التحديث السياسي تتوقف على مدى القدرة على مواجهة هذه الصعوبات، وتخطي العقبات، من خلال مرونة في الفكر والعمل، ومبادرات مبتكرة.

ولعل العقبة الأولى، التي تواجه التحديث في البحرين، هي الطائفية، ومن ثم فإن نجاح عملية التحديث، تتوقف بدرجة كبيرة على التخلص من الآثار السلبية لهذه الطائفية في المجال السياسي، لأن التجليات السياسية السلبية للطائفية، تجعل ثمة هوة بين المواطن والقيادة السياسية، وتعطي الزعماء التقليديين دوراً هاماً في التعبير السياسي، وهذا بدوره يؤثر سلبياً في أكثر من زاوية :

الأولى أنه يحافظ على الطائفية ويعززها، ويكرس الانقسام مما يؤدي إلى نتائج سلبية على صعيد النسيج الاجتماعي، وقد يؤدي إلى التوتر واللجوء للأساليب غير السلمية لحل هذا التوتر. وهذه الممارسات عاشتها دولة البحرين في مراحل سابقة من تاريخها.

والثانية أنها تجعل النظام السياسي أكثر تخلفاً، لأنها تربط الهوية الوطنية بالهوية الطائفية، وهو ما لا يتفق مع منطق التحديث السياسي، بل و يعود بالمجتمع إلى العصور الوسطى، حيث كان رجال الدين يرون أنهم الذين يضفون الشرعية على السلطة السياسية.

الثالثة أنها تجعل المجتمع البحريني اكثر عرضة للضغوط والمؤثرات الخارجية، وهذا لا يتمشى مع طبيعة المجتمع البحريني، بل يعيد للذاكرة دعاوى سياسية تاريخية، من قوى دولية وإقليمية، بما يؤثر على صلابة المجتمع وتماسكه.

الرابعة أنه يعطى الزعماء أو القادة الدينيين دوراً في النظام السياسي، ونوعاً من الوصاية على قرارات وتصرفات المواطنين، وهذا يتعارض مع طبيعة العمل السياسي ومع حرية المواطن كفرد خاطبه الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، كما يتعارض مع مبدأ تكافؤ الفرص بين القوى السياسية، لأن إحدى هذه القوى أو بعضها، تستند إلى شرعية دينية، مما يؤثر في إختيارات الأفراد، حتى ولو بطريقة لا شعورية، وهذا يتعارض مع مبدأ المواطنة، ومع العمل السياسي، في ظل الدولة الحديثة. وليس معنى ذلك تعارضاً مع أصول العقيدة الدينية، بل هو من طبيعة احترام الدين وقدسيته عدم الزج في الصراعات السياسية.

أما **العقبة الثانية**، فتتمثل في أهمية تعزيز المشاركة الفعلية لأفراد المجتمع وبخاصة المرأة، إذ

أن تجربة مشاركة المرأة في الإنتخابات البلدية، لم تحقق تطلعات المرأة، بل ولا تطلعات المجتمع، وإذا لم يشارك نصف المجتمع في العمل السياسي، وفي إدارة المجتمع على مستويات مختلفة، فإن هذا يحد من عملية الإنطلاق، ولا يحقق برنامج التحديث الطموح.

وإذا كانت المشاركة الفعلية للمرأة في النشاط السياسي، وفي المناصب النيابية تواجه الضغوط السلبية نتيجة التراث والثقافة التقليدية السائدة، فإنه يمكن للنظام أن يلجأ إلى التمييز الإيجابي لصالح المرأة، بتخصيص عدد من المقاعد في المجلس النيابي أو المجالس البلدية وغيرها تكون مخصصة للمرأة. وهذا النمط من التمييز الإيجابي، عمل به في عدة دول لفترات معينة، بما فيها الولايات المتحدة ومصر ولبنان وغيرها، كما أن مفهوم التمييز الإيجابي ذاته من المفاهيم المستقرة والمعترف بها في فلسفة النظم السياسية.

والعقبة الثالثة مردها التركيبة السكانية، حيث إن المواطنين البحرينيين يمثلون ثلثي المجتمع، أما ثلث السكان فهو من الجاليات الوافدة، وهؤلاء يتطلع النظام البحريني، لمشاركتهم الكاملة في تنمية المجتمع، ولكن رغم دورهم الاقتصادي، فإن كثيرين منهم مازالوا يعيشون في بؤر مستقلة أو منعزلة، وغير مندمجة في تراث وحضارة المجتمع، وهذا يستلزم إحداث تطوير في برنامج التحديث السياسي، لكي يحفز هؤلاء على الاندماج في المجتمع، والانصهار فيه، لأن استمرارهم كبؤر مستقلة يهدد بحدوث ازدواجية في الولاء والانتماء والثقافة، ويحول دون التفاعل الخلاق المفترض أن يحققه التحديث السياسي.

العقبة الرابعة ترتبط بأهالي البحرين الوطنيين، والذين على الرغم من أنهم يمثلون ثلثي السكان فإن نسبة مساهمتهم في العمل تتدنى إلى الثلث، أي إن ثلثي العمالة في البحرين من العمالة الوافدة، وهذا يجعل اقتصاد المجتمع رهن هذه العمالة، كما يجعل مساهمة المواطن أقل وإنتاجيته أقل، فيصبح المجتمع معتمداً على قوى وافدة، وهذا يضعف دوره الاقتصادي، وصلابة بنائه الاقتصادي والاجتماعي، ويؤثر على عناصر القوة الشاملة للدولة، خاصة في مواجهة أية أزمات قد تتعرض لها البلاد[٢٣]. ولهذا أعلن صاحب العظمة الشيخ حمد بن عيسى ملك مملكة البحرين المفدى حفظه الله ورعاه عدة مبادرات، كما وضعت الدولة عدة برامج لمكافحة البطالة، ومنها بحرنة عدد من الوظائف، وزيادة تشغيل العمالة الوطنية بأعلى نسبة ممكنة، ومساعدة الشباب في البحث عن وظائف، وإعادة تدريبهم وتأهيلهم ونحو ذلك[٢٤].

وبناء على ذلك، فإنه من الضروري أن تتم دراسة جادة في إطار برنامج التحديث السياسي، من أجل رسم خطة لمواجهة العقبات السابقة، وتعزيز أسس بنيان المجتمع، بطريقة أكثر صلابة ورسوخاً، حتى يصبح برنامج التحديث بمثابة عملية مستمرة صاعدة، وليس قفزة للأمام ثم توقف، وليس قفزة إلى المجهول، وإنما قفزة محسوبة، تتلوها قفزات للأمام نحو غد أفضل لشعب البحرين ومواطنيه وجميع المقيمين على ترابه الوطني.

فالتحديث كما أوضحنا في صدر هذه الدراسة، عملية شاملة لها أبعادها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وهي تمثل التحدي الحقيقي أمام النظام السياسي الذي عليه أن يقدم استجابة مناسبة وملائمة وسريعة لها، حتى يؤكد فعاليته أمام أعين كل مواطن من المواطنين، وفي نفس الوقت حتى يمكن تغيير أسلوب عمل وتفكير وسلوك المواطنين بتعزيز مفهوم الهوية والمواطنة، وأن يكون لها الأولوية في العمل السياسي والاجتماعي والثقافي في الدولة على كافة المستويات.

ولعله من أهم العلامات المضيئة بالنسبة لعملية التحديث في البحرين، أن التقرير العربي للتنمية البشرية عام ٢٠٠٢، في دراسته المحايدة لأوضاع الدول العربية الاثنتين والعشرين، أعطى المكانة الأولى للبحرين في قائمة الدول التي حققت تقدماً في

هذا المجال[٢٥].

وأيضاً التقرير الدولي عن التنمية البشرية في مختلف دول العالم الصادر في أواخر يوليو ٢٠٠٢، أعطى البحرين مكانة متقدمة على مستوى دول العالم، كما جعلها في المكانة الأولى بالنسبة للدول العربية، باختصار إن عملية التحديث السياسي في مملكة البحرين تقوم على ركائز ثابتة، وأسس واضحة، وهي في طريقها لتحقيق إنطلاقة جديدة في مسار الديمقراطية، والمطلوب إذن هو إدراك كافة طوائف الشعب وفئاته للمتغيرات الإقليمية والدولية، وكذلك الظروف المحلية، لكي يتم الحفاظ على مكتسبات الشعب، ويسعى لتحقيق المزيد منها، ويتجنب النكسات ويذلل العقبات، وهذا يفرض تعاون الشعب بحكامه و محكوميه، بأفراده والنخب القيادية فيه من أجل تخطي العقبات، وتحقيق انطلاقة إصلاحية ديمقراطية٢٦. ■

الهوامش و المراجع:

١- فتحي المسكيني «الهوية والزمان» دار الطليعة - بيروت - عام ٢٠٠١ - ص ٥

٢- نفس المرجع ص ٨-٩

٣- جفري روبرتس والستر أدورادز «المعجم الحديث للتحليل السياسي» ترجمة سمير عبد الرحيم الجلبي - الدار العربية للموسوعات - بيروت - ١٩٩٩ ص ٢٧٢-٢٧٣.

٤- حول التقسيمات الطبقية ودور القوى الدينية بالنسبة للتحديث، انظر «أمن الخليج في القرن الحادي والعشرين» مجموعة باحثين - مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية - عام ١٩٩٨، أنظر بخاصة ص ٢٩٨ وص ٣٠٨-٣٠٩.

٥- أنظر الآراء المختلفة في هذا الصدد في :

المواطنة والديمقراطية في البلدان العربية - مجموعة مؤلفين مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت - ٢٠٠١

٦- أنظر سيرة إبن هشام وغيرها من كتب التاريخ الإسلامي عن فترة صدر الإسلام والمناقشات والمحاورات التي دارت بين الأنصار والمهاجرين عند اختيار أول خليفة في الإسلام.

٧- أنظر تفاصيل ذلك في دراستنا بعنوان «النظام السياسي في مملكة البحرين» مطبوعة رقم ٢ من مطبوعات مركز الدراسات الدولية - جامعة البحرين - أغسطس ٢٠٠٢ - ص ٦-١٢

٨- ميثاق العمل الوطني - الفصل السادس والفصل السابع. وأنظر في تحليل ذلك د. محمد نعمان جلال «ميثاق العمل الوطني لمملكة البحرين في ضوء تطور مفهوم ودراسة العلاقات الدولية» مطبوعة رقم ١ - مركز الدراسات الدولية - جامعة البحرين - يونيو ٢٠٠٢ - ص ١٨-٢٣.

٩- عبد الرحمن النعيمي «إشكالية العلاقة مع الخارج» جريدة أخبار الخليج ٢٠٠٢/٨/٢٤.

١٠- عبد الرحمن محمد النعيمي «البحرين ... موضوعات الإصلاح السياسي» دار الكنوز الأدبية - بيروت - ٢٠٠٢ - ص ١٦-١٦١

١١- Frank Koelsch, The infomedia Revolution, Mc graw-Hill, Toronto, Canada, 1995.

ترجمه للغة العربية حسام الدين زكريا - عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ٢٠٠.

١٢-أنظر في تفاصيل هذا التطور :

× خالد بن محمد القاسمي ووجيه جميل «البحرين ... التاريخ والحاضر والمستقبل» المكتب الجامعي الحديث - الإسكندرية - ١٩٩٩.

× محمد عبد القادر الجاسم وسوسن الشاعر «البحرين ... قصة الصراع السياسي ١٩٠٤-١٩٥٦» بدون دار نشر - عام ٢٠٠٠.

× Gulf Center In Strategic Studies, London, .July 1995 ،«Britain and the Gulf» Omar Al Hassan ed.,

١٣- أمل إبراهيم الزياني «البحرين بين الإستقلال السياسي والانطلاق الدولي» بدون دار نشر - القاهرة - ١٩٩٤.

١٤- حول تاريخ البحرين وحضارتها يمكن الرجوع إلى العديد من المؤلفات والتي منها :

× الشيخ عبدالله بن خالد آل خليفة والدكتور علي أبا حسين «البحرين عبر التاريخ» مركز الوثائق التاريخية - البحرين - ١٩٩١.

× محمد العزب موسى «صفحات من تاريخ البحرين» وزارة الإعلام بالبحرين - ١٩٨٩.

× عبدالله خليفة عبدالله الغانم «أضواء على تاريخ العتوب ١٦٧١-١٩٩٠».

١٥- محمد غانم الرميحي «معوقات التنمية الإجتماعية والإقتصادية في مجتمعات الخليج العربي المعاصرة» دار الجديد - لبنان - ١٩٩٥ - ص ٤٠-٤٥.

١٦- محمد غانم الرميحي «البترول والتغير الإجتماعي في الخليج العربي» دار الجديد-عام ١٩٩٥-ص ١٠٥-١١٢.

١٧- أنظر خطاب صاحب العظمة الشيخ حمد بن عيسى ملك البحرين بمناسبة العيد الوطني في ديسمبر ٢٠٠١.

١٨- - مفيد الزيدي «التيارات الفكرية في الخليج العربي ١٩٣٨-١٩٧١» مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت- ٢٠٠٠.

- منيرة أحمد فخرو «المجتمع المدني والتحول الديمقراطي في البحرين» مركز ابن خلدون للدراسات الإنمائية - القاهرة - ١٩٩٥.

١٩أنظر بالنسبة للفكر السياسي المؤلفات التالية :

× محمد نصر مهنا «علم السياسة» دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة - ١٩٩٧.

× موريس دو فرجيه ، ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي «مدخل إلى علم السياسة» دار دمشق - بدون تاريخ.

٢٠- أنظر في هذا الصدد:

× يحيى الجمل «أنظمة السياسة المعاصرة» دار النهضة العربية - بيروت - بدون تاريخ.

× بطرس بطرس غالي وخيري عيسى «المدخل في علم السياسة» مكتبة الأنجلو - القاهرة - ١٩٩٤.

٢١- الان تورين، ترجمة حسن قبيسي «ما هي الديمقراطية» دار الساقي - بيروت - ٢٠٠١.

٢٢- حول هذه المفاهيم أنظر جابريل ألموند، ترجمة هشام عبدالله «السياسات المقارنة في وقتنا الحاضر» الأهلية للنشر والتوزيع - لبنان - ١٩٩٨.

٢٣- أنظر «أمن الخليج في القرن الحادي والعشرين» مرجع سابق ص ٣٢١-٣٢٢، وما بعدها وبخاصة ص ٣٥٢-٣٥٣.

٢٤- أنظر خطاب صاحب العظمة الشيخ حمد بن عيسى ملك البحرين بمناسبة العيد الوطني في ديسمبر ٢٠٠١.

٢٥- أنظر تقرير الأمم المتحدة بعنوان «تقرير التنمية الإنسانية العربية» لعام ٢٠٠٢ - برنامج الأمم المتحدة الإنمائي والصندوق العربي للانماء الاقتصادي والاجتماعي.

٢٦- أنظر في نفس المعنى مقال «نصرة البستكي» تفعيل الإصلاح ومداواة الجراح، جريدة أخبار الخليج ٢٠٠٢/٨/٢٦.

الثقافة العربيّة

من أين وإلى أين؟

عبد الملك مرتاض *

«إنّ الثقافة هي ما يبقَى حين ننسَى كلَّ شيء»
(إدوارد هيريوط)

لم تَعُدِ الثقافةُ مجرّدَ التّسلّي بخَبر، أو التّقصّي لأثَر، أو مجرّد إتقانِ حرفةِ الأجداد، أو تلقينِ عاداتٍ وتقاليدَ للأحفاد، أو حفْظِ لأشعار، أو روايةٍ لأساطيرَ وحكاياتٍ، أو التّعلّق بما كان ورفْضِ كلِّ ما هو آت...

بل اغتدت الثقافةُ مفهوماً معقّداً مُثْقَلاً بالمعاني المتناقضة، وموقَراً بالأثقال الإديولوجيّة المتباينة. بل ربما أمست الثّقافة تعني الإنسانَ نفسَه في قيمته وشخصيّته وتفكيره وجوهره وعواطفه وهواجسه. بل لعلّها أمست تعني أحمال التّاريخ، كلَّ التّاريخ بسائر أبعاده الماضية والحاضرة والمستقبَلة بكلّ ما يحمل من عواطف مشحونة بالحبّ والحقد، والرّغبة الجامحة في الانتقام، والتّطلّع الشّديد إلى التّفوّق على الآخرين؛ ذلك بأنّ هذا التّاريخ مهيّأ لذلك بما هو جامعٌ لكلّ ما يحدث في الدّهور والعصور، وكلّ ما يحتدم في المجتمعات من صراعات، كما يُعنَى بالعَلاقات المعقّدة التي تصطرع بين النّاس بعضهم مع بعضٍ وهم طوراً يتفاعلون ويتعاونون، وطوراً آخرَ يتصارعون ويتباغضون...

ويختلف مفهوم الثقافة اختلافاً شديداً بين الشّرْق والغرب، كما يختلف مفهومها بين الآباء والأبناء، بَلْهَ بين الأجداد والأحفاد؛ فكلٌّ قد ينظر إلى هذه الثقافة نظرةً تجعل مفهومَها لديه مختلفاً اختلافاً بعيداً أو قريباً بالقياس إلى سواه. ذلك بأنّ الثقافة من المفاهيم الكبيرة التي يصعب الاتّفاق على تحديد ماهيّتها. فهذه الثقافة كما تعرّفها بعض المعاجم الفرنسيّة هي عبارة عن: «مجموعة المعارف المكتسبة التي تتيح للمرء تطوير الحسّ النّقديّ، واستعمال الذوق، وإصدار الأحكام»[1]. على حين أنّ الكاتب الفرنسيّ إدوارد هريوط كان يعرّفها تعريفاً لطيفاً فكان يذهب إلى أنّها «هي ما يبقَى حين ننسَى كلّ شيء»[2].

ولعلّ من المفيد أن نذكّر بأنّ اشتقاق الثقافة في اللّغة اللاّتينية التي ورثتْ عنها بعض اللّغات الأوربيّة كثيراً من ألفاظها، واشتقّت منها معظم مصطلحاتها، يعني في أصله «خدمة الأرض بالحِراثة»؛ على حينَ أنّ اشتقاق لفظ الثقافة في اللّغة العربيّة يدلّ على أصل أكرم، ومكانة أشرف؛ فالثُّقُوفَةُ، أو الثّقافة، كما هو جارٍ لدى المتعاملين المعاصرين، تعني الذكاء وحذق الشّيء؛ ومنه حديث أمّ حكيم: «إنّي حَصَانٌ فما أُكَلَّم، وثَقَافٌ فمَا أُعَلَّم»[3].

وعرّف ابن منظور «الثَّقِف» (وهو معادل لمعنى المثقَّف أيضاً في اللّغة العربيّة المعاصرة) بأنّه «ثابت المعرفة بما يحتاج إليه»[4]. فالمثقّف لدى الأقدمين كان هو كلّ من يعرف معرفة ثابتة أهمّ ما يقع إليه الاحتياج في حياته الشّخصيّة، وفي تعامله مع النّاس. ذلك بأنّ مِن النّاس مَن لا يزال ينظر إلى معنى المثقّف نظرة

* اكاديمي من الجزائر

ماديّة، فيصرف معناه إلى كلّ من يحذق أهمّ الأشياء والـمُرتَفَقات التي يحتاج إليها كقيادة الدرّاجة الهوائيّة، والنّاريّة، والسيّارة، وتدبير بعض الأمور التي يحتاج إليها المنزل كإصلاح الكهرباء وما إلى ذلك... على حينَ أنّ المفهوم التّقليديّ للثقافة، يظلّ لدى معظم النّاس، هو الأخْذَ من كلّ شيء بطَرَف. ولعلّ دلالة لفظ هذا الطَّرَف، هنا، تتمحّض للعلوم والآداب والثقافات، أي أنّها تنصرف إلى المعاني المجرّدة، لا إلى المعاني المحسوسة...

بيد أنّ الثقافة العربيّة، وذلك في غياب تحديد مفهوم دقيق لها، وفي غياب تداول هذا المفهوم بين العرب القدماء أصلاً، وخصوصاً في العهد الجاهليّ، كانت تقوم على حذق بعض المهارات، وإتقان بعض الصّناعات؛ فقد كان معنى الثقافة لديهم يدلّ على حذق الأشياء، كما توضّح ذلك المعاجم العربيّة، قبل كلّ شيء؛ فكان مفهومُها ضيّقاً بحيث لم يكن يكاد ينصرف إلاّ إلى الحِرَف والصّناعات. وقلّما كان ينصرف إلى التّفكير وكيفيّة محاورة الآخرين في المجتمع ومعاملتِهم ومعايشتِهم، أي مُثَاقفَتِهم على النّحو الذي يُرقّي الذوق، ويصفّي الإحساس، وينمّي الشّعور بالجمال والانفعال بمشاهدته، ويسعَى إلى التّمكين للخير فيسود، ويعمل على سَيْدُودَة الحقّ فيعلو...

على حينَ أنّ مفهوم الثقافة استحال، على عهدنا الرّاهن، كما سبقت الإيماءة إلى ذلك، إلى معنى الإلمام بكلّ ما يمكن الإلمامُ به، والأخْذُ من كلّ أطراف العلْم بشيء، على نحو أو على آخر. بل أمست الثقافة تعني صورة تكاد تكون مجرّدةً فتعني جملة من القيم والثقافات والمهارات والسّلوكات التي يسلكها شخص ما مع غيره، والتي أومأنا إلى بعضها في الفقرة السّابقة، فإذا الثقافةُ وكأنّها تعني النّفْس المهذبة، والرّوح المقوَّمة، والإرادة الخيّرة، مع ضرورة الاحتفاظ بمقدار من النّسبيّة في تحديد هذه المفاهيم التي، كما قرّرنا منذ حين، قد تنزاح دلالاتُها فإذا الخيرُ لدى الضّعيف شرٌّ عند القويّ، وإذا العدل لدى الصّغير ظلم لدى القويّ... كما اغتدى مفهوم الثقافة يشمل طريقة التّفكير نفسَها في بعض المفاهيم؛ فالمثقّف هو المهذب الذي يحسن السّلوك مع النّاس، ويعرف كيف يختلف معهم ومع ذلك يظلّ كثير الاحترام لهم؛ فيحلم أمامهم إذا غضبوا، ويتسامح معهم إذا تعصّبوا، ويرقّ لهم إذا غلُظُوا؛ فكأنّ معنى الثقافة، في هذا المفهوم الذي انزلقنا به لها، هنا، يعني شيئاً كثيراً من مكارم الأخلاق، وشيئاً غيرَ قليلٍ من وجوه المعرفة أيضاً. فصاحب الأفق الواسع، والعقل الرّاجح، والرّأي الرّصين، والسّلوك الرّزين؛ لا ينبغي له أن يكون إلاّ مثقّفاً. على حين أنّ الطّيش، والجهل (بمفهوم عمرو بن كلثوم في معلّقته)، والفَظاظة، والغِلَظ هي صفات لا توجد، غالباً، إلاّ في سلوك غير المثقّفين. وقد توسّع مفهوم الثقافة في العقود الأخيرة فأمسى يشتمل على كثير من الحقول لم يكن مستعمَلاً فيها من قبلُ بحيث أصبح يقال: « ثقافة الدّولة»، و«ثقافة الدّيمقراطيّة» و«الثّقافة السّياسيّة» وهلمّ جرّاً... ولعلّ ببعض ذلك انتقل مفهوم الثقافة من المحسوس إلى المجرّد من وجهة، ومن الفكر إلى السّلوك من وجهة أخراة، كما سبقت الإيماءة إلى بعض ذلك؛ ذلك بأنّ قولهم: « ثقافة الدّولة» إنّما يعني جملة من القيم السّامية التي تحمل المسؤول في أعلى هرم الدّولة على أن يتصرّف تصرّفاً متسامياً، أو شهماً، من حيث كان يمكنه أن يُسِفّ ويتصاغر إلى أسفل سافلين...

وعلى أنّه كثيراً ما يشيع الخَلْطُ فيما بين المعاصرين بين المثقّف والمتعلّم؛ على حين أنّ المرء قد يكون متعلّماً، بل عالماً، ولا يكون بالضّرورة مثقّفاً؛ كما قد يكون مثقّفاً على نحو ما ولا يكون عالماً؛ فكأنّ مفهوم الثقافة أشمل من العلم، وأوسع دلالةً من التّعليم؛ فهي خلاصتهما؛ فهي تشبه الحضارة بالقياس إلى التّاريخ، كما تشبه المعرفة بالقياس إلى العلم.

وقد تكون الثقافةُ، نتيجة لذلك، ثقافات متعدّدةً؛ فقد تكون ثقافة المرء مجرّد ثقافة شعبيّة بسيطة ومحدودة الأفق، وساذجة الرّؤية؛ كما قد تكون رفيعة ورقيقة وعميقة معاً. وبحسَب المستوى الذي يبلغه المرء

في التّشرّب من هذه الثقافة وطبيعتها، وصنْفها يكون سلوكه الاجتماعيّ مع النّاس... ثمّ بحسب المستوى الذي يبلغه شَعب من الشّعوب، أو أمّة من الأمم، في الكُروع من هذه الثقافة وعمقها وغناها وتنوّعها وجمالها يتمّ تصنيفه في مصافّ الشّعوب في معجم الحضارات العظيمة، والثقافات الكبيرة.

ولكلّ ثقافة كبيرةٍ مقوّماتٌ تقوم عليها، وأسسٌ تستند إليها، ومؤثراتٌ تؤثّر فيها؛ فما المقوّماتُ الكبرى للثقافة العربيّة؟... وما المؤثرات المركزيّة في صقلها، وإمدادها بالإلهام الذي تنشُدُه، والعطاء الذي تطلبه؟ وما الدّور الحضاريّ الذي كانت تضطلع به في الأزمنة القديمة؟ وما الغايات والأهداف التي يجب أن تحقّقَها في مستقبل الأيّام؟ وما الخطّة التي يجب أن ترسم لمسارها لكي تضطلع بهذا الدّور في عهد أمسى العالم فيه مجرّد قرية صغيرة، وفي عهد العولمة التي من أخصّ خصائصها تدميرُ الثقافات الوطنيّة وإحلال الثقافة الغربيّة محلّها؟...

ونودّ أن نسعى إلى الإجابة عن بعض هذه الأسئلة التي أثرناها هنا، دون الالتزام بتحليلها وتفصيل القول فيها؛ لأنّ ذلك قد يستغرق مجلّداً كاملاً ضخماً...

مقوّمات الثقافة العربيّة

هناك مقوّمات تتأسّس عليها الثقافة العربيّة القوميّة، مثل كلّ الثقافات العالميّة الكبرى. فالثقافة العربيّة تمتدّ في الزّمان، وتتّسع في المكان، وتسمو في القيمة بحيث ترقى لتصطفّ في مصفّ أيّ ثقافة عالميّة كبيرة فتساويها، وقد تبزّها بزّاً. ولعلّ من أهمّ ما يمكن أن يذكر، هنا، من هذه المقوّمات:

١. المقوّمات المحلّيّة وأثرها في الثقافة العربيّة.

حين أجاءَ اللّهُ الإسلامَ فانتشَر، وانتشرت معه العربيّة، بحكم ذلك، في أقاصي المعمورة؛ وخصوصاً في قارّات آسيا، وإفريقيا، وأوربا، واعتنقه النّاس في الأقطار التي انتشر فيها؛ فإنّهم، مع ذلك، وبحكم كلّ المعطيات والظّروف الطبيعيّة لمسار التّاريخ، ظلّوا يستندون، في كثير من مواقفهم وعواطفهم وأحاسيسهم، إلى الثقافة المحلّيّة الماثلة في العادات والتّقاليد واللّباس والأزياء والاحتفالات والأعياد وكلّ الطّقوس الاجتماعيّة التي لا تتنافى مع وحدويّة العقيدة الإسلاميّة.

وعلى الرّغم من أنّ العرب غادروا الجزيرة العربيّة إمّا بقصد الجهاد في سبيل اللّه، وإمّا بقصد تعليم الدّاخلين في دين اللّه أفواجاً (مثل ما حدث بالقياس إلى مجموعة من الفقهاء أرسلوا من دمشق إلى القيروان لتعليم المسلمين الجدد مبادئ الإسلام...)، وإمّا بقصد التّجارة؛ فإنّ عامّة الأقطار التي فتحها المسلمون ظلّت القوميّات والأعراق الوطنيّة فيها قائمةً وخصوصاً في شماليّ إفريقيا وبلاد المغرب، من السّودان إلى موريطانيا.

من أجل كلّ ذلك انطبعت الثقافة العربيّة في بعض هذه الأقطار، أو كلّها، بالطّابع المحلّيّ؛ فهي إن اتّخذت من العربيّة لساناً تعبّر به عن العواطف الجيّاشة، والأحاسيس الفيّاضة؛ فإنّ مضمونها كثيراً ما تتنازعه المحلّيّة فيغترف منها ويحنّ إليها. ولذلك ترى هذه الثقافة شديدةَ الغِنى لأنّها تجمع بالإضافة إلى المقوّمات القوميّة، مقوّمات وطنيّة أصيلة وجميلة فتزدان بها وتغْنَى. ولعلّ من بين العناصر التي يمكن أن نذكر بهذا الصّدد، من هذه المقوّمات المحلّيّة، الأمثال الشّعبيّة حيث إنّ كلّ قُطر عربيّ ظلّ محتفظاً بمقدار صالح من هذه الأمثال التي تمثل صلب الثقافة المحلّيّة يستعملها في تعاملاته، ويتمثلها في تفكيره، ويستلهمها في تأسيس قيَمه الاجتماعيّة والأخلاقيّة. فالأمثال تمثل صميم المقوّمات المحلّيّة لكلّ ثقافة. وهي كذلك، لأنّها تظلّ حيّةً، في مألوف العادة، لا تموت، ومنتشرة لا تضمحلّ؛ يتوارثها الأبناء عن الآباء، والأحفاد عن الأجداد؛ ونقول كلّ ذلك وننبّه إلى أنّ كثيراً من الأمثال -على ما يبدو لأوّل وهلة من محلّيّتها- إلاّ أنّها في الحقيقة، وفي كثير منها كما قلنا، مشتركة بين الشّعوب

المتجاورة التي تتبادل الثقافة الشّفويّة...

ولعلّ من الأمثل وقد أثرنا موضوع الثقافة الشّعبيّة أن نخصّص له فقرة في هذه المقالة؛ فليس هناك مقوّم فاعل في الثقافة العربيّة الرّسميّة كالثقافة الشّفويّة...

٢. المقوّمات الشّعبيّة وأثرها في الثقافة العربيّة.

لعلّ من اللاّئق أن نميّز بين مفهومين اثنين كثيراً ما يتسرّب إليهما الخلْط فيضطربان في متاهات المفاهيم، وهما: الشّفويّة والشّعبيّة. فإذا كانت الشّفويّةُ أعمَّ من الشّعبيّة فليس ينبغي، مع ذلك، لَبْسُها بالمفهوم الشّعبيّ الجديد. خذ لك مثلاً الشّعر الجاهليّ الذي ينتمي حتماً، من حيث التّصنيفُ الأدبيّ، إلى شفويّة صريحة؛ لكن هل يزعم زاعم من النّاس، للنّاس، أنّ هذا الشّعر الإنسانيّ الجميل هو مجرّدُ شعر شعبيّ، لأنّه يشتمل على أحَد مقوّمات الأدب الشّعبيّ وهو الانتشار عن طريق الرّواية الشّفويّة، لا عن طريق التّدوين؟ وإذن، فهل شفَويّتُه -التي تجعله يشترك بفضلها مع الأدب الشّعبيّ- تُلْحقه حقّاً وفعلاً بالثقافة الشّعبيّة العامّة؟

إنّ الشّفويّة، في تمثُّلنا °، هي حالةٌ من السّلوك الحضاريّ تمُرّ به كثيرٌ من الأمم في بدائيّتها، أو في حياتها الحضاريّة الأولى؛ فهي تمثّل لديها المظهر الثقافيّ الأوّل؛ على حين أنّ الثقافة الشّعبيّة تأتي نقيضاً، من الوجهة المفهوميّة، للثقافة الرّسميّة، أو المكتوبة. فهي من وجهة، نقيضٌ للثقافة الرّسميّة، وهي من وجهة أخراة، موازِيَةٌ للثّقافة التي تدّعي أنّها رفيعة، فيُنْتجها عامّة النّاس في تفكيرهم الذي لا يكون بالضّرورة منحطّاً؛ ولكنّه يمثّل شكلاً من أشكال الأصالة التي تستند إليها طبائع الأشياء. ولعلّ من اللاّئق أن لا نُطْلق الآن مفهوم الثقافة الشّفويّة إلاّ ونحن نفكّر في فصْله دلاليّاً، وإجرائيّاً، عن معناه القديم.

وأمّا عن الآثار التي نجدها في الثقافة العربيّة المعاصرة (في الفنون مثلاً كالرّقص، والتّمثيل، والغناء...) فإنّها بادية غير خفيّة، وقويّة غيرُ ضعيفة. فما من كاتب يكتب شيئاً، أو فنّانٍ يتفنّن في شيء؛ إلاّ والصّورة الشّعبيّة تتنازعه حين الإبداع؛ فكأنّ الفنون والآداب الشّعبيّة تمثّل الأصل الأصيل بالقياس إلى كلّ مبدعٍ عربيّ.

وليست الثّقافة الشّعبيّة بالضّرورة معادلاً مفهوميّاً للمحلّيّة بالمعنى الذي ذكرناه منذ حين؛ ذلك بأنّ كثيراً من الآثار الكبيرة من الثّقافة الشّعبيّة هي مشترَكة بين العرب جميعاً مثل رائعة ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، والسِّيَر والملاحم العربيّة الكبرى التي يقرؤها النّاس في المشرق والمغرب؛ فهي أثر أدبيّ مشترَك يستلهمه عامّة المبدعين العرب مَشْرقاً ومغرباً. على حين أنّ المحلّيّة ينصرف معناها إلى الآثار المترسّبة، منذ العهود السّحيقة، من الثقافة الأصليّة للسّكّان، والتي ظلّت تطبع بعض سلوكهم، وتفكيرهم، ولباسهم فتطفو على سطح الإبداع والمظاهر فنّاً وأدباً. فمحلّيّة الشّعب السّعوديّ، مثلاً، هي غير محلّيّة الشّعب المصريّ. وعلى الرّغم من الوحدة العِرقيّة لسكّان شماليّ إفريقيا، أو ما يعرف الآن بالمغرب العربيّ، أو الأقطار المغاربيّة؛ فإنّ محلّيّة التّونسيّين، في الحقيقة، هي غير محلّيّة الجزائريّين، ومحلّيّة الجزائريّين هي غير محلّيّة المغاربة، وهلمّ جرّاً...

وإذا كانت هذه المحلّيّة تبدو في كثير من المظاهر الثقافيّة الفاعلة، والسّائدة أو المؤثرة في المجتمعات العربيّة؛ فإنّ ذلك، مع ذلك، ما كان له ليجعلَها تطغُو على الثّقافة الرّسميّة، أو الأكاديميّة، التي تنطلق أسُسُ تفكيرِها من المدارس والجامعات...

٣. المقوّمات القوميّة وأثرها في الثقافة العربيّة.

لا يستطيع مُنْكرٌ من المكابرين أن يُنكر أنّ هذه المقوّمات القوميّة هي غائبة من الثّقافة العربيّة المعاصرة أو ضعيفة فيها؛ فعلى الرّغم من المحلّيّة الصّارخة التي قد يلحظها المرء في الثقافتين اللّبنانية والمصريّة مثلاً؛ فإنّ الطّابَع القوميّ لتينك الثقافتين

يظلّ، مع ذلك، هو أيضاً، طاغياً بادياً. ولا يقال إلاّ مثل ذلك في كثير من الثقافات العربيّة المعاصرة.

وكما أنّ آثار المقوّمات المحلّيّة والشّعبيّة معاً تَضعُف وتقوى، تبعاً لهذه الثّقافة العربيّة أو تلك، في هذا القطر أو ذاك؛ (ونحن نصطنع هنا لفظ «الثقافة» بصيغة الجَمْع بالقياس إلى سيرتها في العالم العربيّ؛ لأنّنا نعتقد أنّ هناك ثقافاتٍ عربيّةً متعدّدةً فعلاً، لا ثقافةً واحدةً؛ ولكنّ الإطلاق بالجمع يظلّ مع ذلك نسبيّاً (والنّسبيّة هي شأنُ منهجيّةِ العلوم الإنسانيّة على كلّ حال، قلنا ذلك أم لم نقُله، وشئنا ذلك أم لم نشَأْهُ) لِمَا رأينا من تمازُج المحلّيّات، والشّعبيّات، وتعانُقهما مع الثّقافة القوميّة أو الرّسميّة وإمدادها بالقوّة والأَيْد...)؛ فإنّ آثار المقوّمات القوميّة تضعف وتقوى، هي أيضاً، تبعاً لطبيعة النّظام السّياسيّ الجاثم هنا أو هناك، من العالم العربيّ، أيضاً...

ولعلّ من أهمّ ما يجب أن يذكر من هذه المقوّمات القوميّة للثّقافة، أو للثّقافات، العربيّة:

أ. اللّغة العربيّة.

إنّ هذه اللّغة العربيّة الجميلة هي التي توحّد، أساساً، بين قريب من مائتين وخمسين مليونَ عربيٍّ فتجعلُهم أوْلي لسان واحد؛ فهي ليست، في الحقيقة، مجرّد هيكل يحمل معلوماتٍ وأخباراً وأحداثاً، ويتولّى شرح نظريّات؛ ولكنّها هيكل مشحون بالعواطف الجيّاشة، مُوقَرٌ بالقِيَم الكريمة الخلاّقة التي منها قِيَمُ الدّين الإسلاميّ، ونصُّ القرآن العظيم.

فبمجرّد أن يخُطّ كاتب عربيّ حرْفاً، أو ينطقَ ممثّل عربيّ فوق خشبةِ مسرحٍ لفظاً؛ يتبادر إلى الذهن هذه اللّغةُ التي تتولّى التّوحيد والتّقريب، وتتكفّل تلقائيّاً بتوثيق العُرى بين كافّة العرب فتجعلهم كياناً قوميّاً وحضاريّاً وثقافيّاً، ثمّ سياسيّاً على هون ما على كلّ حال... ثمّ التّمكين، أثناء ذلك، أو قبل ذلك، للتّاريخ ليمتدّ إلى الوراء في أعماق الزّمن على مدى قريبٍ من ستّة عشر قرناً بغاية الاستظهار، كما يقول أبو عثمان الجاحظ، حين كان يتحدّث عن عمر الشّعر الجاهليّ في كتابه «الحيوان». فماذا كانت تكون الثقافة العربيّة لو لم يكنْ هذا المقوّم العظيم الذي هو العربيّة التي تجعل المغاربة والمشارقة وأهل الخليج يتكلّمون لغة واحدة، بالإضافة إلى شعوب كثيرة من العالم الإسلاميّ، فلا يُحِسّون بالوحشة إذا التقَوْا، ولا يَشعُرون بالغربة إذا تحاوروا... فربما كانت العربيّةُ هي أكبرَ مقوّمٍ تتأسّس عليه الثقافة العربيّة المعاصرة وتقوم؛ لأنّ الإسلام، في الحقيقة، لا يشترك في اعتناقه كلّ عرب المشرق باعتبار أنّ هناك إخوةً يعتنقون الدّيانة المسيحيّة...

ب. التّاريخ المشترك.

شاء العرب، أم أبَوْا؛ فهم كتلة سياسيّة واحدة على الرّغم من عدم تجانسها، وهم كيان لغويّ واحد، وهم وجه حضاريّ من وجوه الإنسانيّة الرّاقية حتماً؛ وذلك على الرّغم من أنّ رئيس الحكومة الإيطاليّة، قاتله اللّه، كان صرّح في الأيّام الأخيرة في زيارة له لألمانيا أنّ الحضارة الغربيّة أرقى، بالضّرورة، من الحضارة الإسلاميّة التي ليس فيها شيءٌ عمّا يطلق عليه الغرب «حقوق الإنسان». ومَن قال لهذا الرّجل الذي جاء من أقصى المدينة يسعى: لا توجد حقوق الإنسان في الإسلام، والإسلام هو الذي كرّم بني آدم في الأرض (والقرآن يتحدّث عن هذا التّكريم بالقياس إلى سائر بني آدم، وليس للعرب والمسلمين وحدهم...)؟ ولكن في غياب التّعريف بقيمنا الثقافيّة، وأفضالنا الحضاريّة، ترى كلّ ناعق ينعق في وجوهنا فيشتمنا في وضح النّهار والشّمس وهّاجة ونحن أيقاظ ولا يكون من المتحرّجين ! ومن عجب أن يقارَنَ عظيمٌ مات بشخص يتمتّع بالحياة؛ فمن يخالف هذا الرّجلَ إذا كان يريد إلى العهد الرّاهن للعرب والمسلمين الذين يستهلكون الحضارة ولا ينتجون، فالعقم سيرتُهم، والكسلُ الذهنيّ دِيْدَنُهم، وهم لا يحزنون؟ وهل لهم حضارة ما، في حاضرهم الرّديء، أصلاً؟ وكيف يهاجَمُ إذن شيءٌ لا يوجد؟ لكنّه إن كان يريد إلى الحضارة العربيّة

الإسلاميّة بالأمس (ولا نعتقد أنّ هناك حضارة إسلاميّة خارج إطار العروبة، كما أنّ الحضارة العربيّة التي عرفتها الجزيرة في الحيرة ومكّة وثقيف وصنعاء، بالإضافة إلى حضارات طَسْم وجديس، وعاد وثمود، وسَوائها من الأمم العربيّة القديمة البائدة؛ والتي لا أحدَ من عقلاء المفكّرين يضمّها إلى الحضارة العربيّة الإسلاميّة التي رقّت الإنسانيّة وطوّرتها برياضيّاتها، وطبّها، وفيزيائها، وجغرافيّتها، وموسيقاها، وآدابها... فماذا كانت تكون إيطاليا، وسَواؤُها من الأمم الأوربيّة لو لمْ يُعطِها العربُ الأرقامَ (لو لم يُدخل أستاذ من بجايةَ الأرقامَ إلى مدينة فلورنسا بإيطاليا بالذات ويعلّمهم مبادئ الرّياضيّات...)[٦] التي تزدان بها الآن تكنولوجيَاهُم وهم بها مزهوُّون؟ وما ذا كانوا يكونون لو لم يمنحْهم العرب الجبرَ والمقابلة واللّوغاريتم، والكحول وحتّى البارود الذي به يَقتُلوننا ويتغطرسون؟ بل ماذا كانوا يكونون لو لم يقرّر لهم الإدريسيّ (ليون الإفريقيّ): إنّ الأرض مكوّرة، لا مسطّحة كما كان قدماء الإغريق يزعمون...؟ لِمَ ينسَى الغرب الجاحد للنّعمة، والعاقّ للأمّة، ما أخذ عن عباقرة العرب ولا يُقرّ ولا يرعوي؟ نحن لا نطالب الغربيّين بأن يفرشوا لنا الطّريق بالزّهور؛ ولكنّنا نريد منهم فقط أن يعترفوا لنا بشيء من فضل آبائنا وأجدادنا على الأقلّ، فذلك دَيْنٌ عليهم وعلى التّاريخ المنصف إلى يوم الدّين.

والحقّ أنّ هذا الإيطاليّ، الذي لا يمكن أن يوصَفَ إلاّ بالجهل، إذا كان أساء إلى العرب والمسلمين، فقد أنكر عليه كثير من عقلاء الأوربيّين أنفسهم ما كان زعم من الباطل وهم، في هذا الموقف، مُنصفون؛ فهو إذن إنّما أساء إلى نفسه قبل كلّ شيء؛ فأبدى عن جهله بتاريخ الحضارات الإنسانيّة ودوراتها وقد كان في غنىً عمّا قال لو كان من المتعلّمين. ولكنّ الجهل قد يفعل بصاحبه ما لا يفعل العدوّ بعدوّه.

ومن الآيات على اعتراف المفكّرين الأوربيّين، والغربيّين بعامّة، بالعبقريّة العربيّة الإسلاميّة، أنّ جامعة ستراسبورغ للعلوم الإنسانيّة بالاشتراك مع جامعة ميلوز عقدت ندوة عالميّة عام أربعة وتسعين وتسعمائة وألف (لم يحضرها من العالم العربيّ كلّه، مع الأسف، غيرُ العبدِ للّه [وقد قدّمت بحثاً باللّغة الفرنسيّة حول تأثير اللّغة العربيّة في الفرنسيّة]، حيث دُعِيَ بعض المفكّرين من المغرب وتونس، كما قيل لنا، ولكن لم يأتِ منهم أحد لأسباب لم يعرفها أحدٌ من الحاضرين) عنوانها: «الميراث الحضاريّ العربيّ في أوربا» (أي «Lhéritage culturel arabe en Europe»): شارك فيها مستشرقون جامعيّون من الولايات المتّحدة الأمريكيّة، وألمانيا، وإسبانيا، ورومانيا، وفرنسا، بالإضافة إلى الجزائر) فأنصفوا العرب في أبحاثهم، وبمَن فيهم المستشرقون اليهودُ (حيث اعترف محاضر يهوديّ فرنسيّ، من أصل مغربيّ، أنّ النّحو العِبرانيّ يدين دَيْناً مطلقاً للنّحو العربيّ...) . على حين أنّ أستاذة أمريكيّة بإحدى جامعات نيويورك، وكانت مشاركة في النّدوة، لم يسَعْها إلاّ أن تكتبَ قصيدة شعريّة باللّغة الإنجليزيّة تمجّد فيها الهندسة المعماريّة لقصر الحمراء بالأندلس بعد أن قدّمتْ صوراً ضوئيّة لذلك القصر البديع...

ومن أطرف ما وقع لي في تلك النّدوة العالميّة من مشاهدات أنّ ثلاثة من المستشرقين من أسبانيا، ورومانيا، وفرنسا -وكانوا يسيرون في أحد شوارع مدينة ستراسبورغ وأنا معهم- لم يكن أحدٌ منهم، بالمصادفة، يعرف لغة الآخر؛ فلم يجدوا إلاّ اللّغة العربيّة يتفاهمون بها في أعماق أوربا... أ فبعد كلّ ذلك يأتي ناعب ينعب، في آخر الزّمان، فيزعم للنّاس ما يزعم وهو لا يدري، ولا يدري أنّه لا يدري؟...[٧]

وإذن، فهذا التّاريخ، أو قُل: ذلك التّاريخ، الذي زانَ العربُ والمسلمون به وجهَ الحضارة الإنسانيّة، فأشرقتْ بعد إظلام، وازدهرتْ بعد انحطاط، وتألّقتْ بعد أفول: هو الذي يجمع العرب ويجعل ثقافتهم ثقافة كبيرةً وغنيّة ومُنتجة ومؤثّرة امتدّت في المكان إلى كلّ القارّات، وتوسّعت في الزّمان إلى قريب من ثمانية قرون...

دور الثقافة العربيّة، ووظيفتها عبر التّاريخ

لم يعد الأغنياء يرحمون الفقراء، ولا الأغنياء يشفقون على الفقراء؛ فكلّما ازدادت الإنسانيّة تطوّراً تكنولوجيّاً ازدادت انحطاطاً أخلاقيّاً. فلولا النّفاق الدبلوماسيّ الذي يغطّي على كثير من النّوايا السّيّئة لأمسى العالَم مقسَّماً، علانية، إلى أسياد وعبيد. ولقد تجلّى بعض ذلك بعد الأحداث المهولة التي أوقعها مجهولون بعاصمتي أمريكا؛ فالحديث عن الأخيار والأشرار، والحديث عن الحرب الصّليبيّة، ثمّ الحديث في الجَهةِ الأخرى عن رقيّ الحضارة الغربيّة وتفوّقها بالضّرورة على الإسلام؛ وصدور ذلك عن رجالات كبار في الدّول الغربيّة يوحي بأنّنا قد نكون مقبلين، إن لم نكن أقبلنا بعد، على صراع الحضارات والثقافات، لا على حوار هذه الحضارات والثقافات. فما يجب أن يأتيه العرب للحفاظ على هويتهم الثقافيّة، وإنقاذ ما يمكن إنقاذه من معالمهم الحضاريّة، وقيمهم الرّوحيّة والأخلاقيّة أمام هذه المواقف العدائيّة التي أصبح الغربيّون يقفونها من العرب والمسلمين جهاراً؟ فهل يجب أن يتسلّحوا من الغربيّين بسوء الظّنّ فيعملوا ويجتهدوا، ويبحثوا ويتعلّموا؛ حتّى يتحكّموا، هم أيضاً، في التّكنولوجيا؟ أم يجب أن يستنيموا إلى التّصحيحات والتّكذيبات والاعتذارات عن التّهجّمات التي تقع على العرب والمسلمين، ويستريحوا وهم، في الحقيقة، لا يقدرون على شيء غير الاستنامة إلى الأقوال المعسولة، والمواقف المغسولة...؟

إنّ العرب الآن في مفترق الطّرق، فليختاروا طريقهم؛ فلم يعد هناك وقت للتّردّد أو الانتظار.

ذلك، وإنّنا نريد أن ننزاح، هنا، بمفهوم الثّقافة إلى مفهوم الحضارة؛ وقد يكون الحقّ هو ذاك؛ لأنّ الفصل بين الثقافة في شبكتها المعقّدة من المعاني المتداخلة، والحضارة التي تمثُل، في مألوف العادة، في المنشآت المادّيّة كالبنايات والجسور والقصور والمساجد والكنائس والقِلاع وغيرها ممّا يبدو للنّاس عيَاناً فيظلّ شاهداً ناطقاً على ما فعل الأوائل ليُضيف إليه الأواخر... فأيّ دور اضطلعت به الثقافة العربيّة عبر تاريخ العرب الحضاريّ؟

نحن نعلم أنّ كثيراً من مظاهر الهندسة المعماريّة التي هي في أصلها علم خالص، تتحوّل إلى صنف الفنون الجميلة حين تنجز بناية من البنايات؛ فالأهرامات قامت في الأصل على تخطيط هندسيّ محكم؛ لكنّ عامّة النّاس لا يكادون يفكّرون في المهندس الذي هندس، ولا في العمّال الذين أنجزوا ما أنجزوا لتخطيط المهندس؛ ولكنّهم يجتزئون في الغالب بالصّورة الظّاهرة للبناية فيُعجَبُون بها. ولا يقال إلاّ مثل ذلك في برج إيفيل... وهل كان قصر الحمراء الذي أومأنا إليه آنفاً إلاّ تخطيطاً هندسيّاً متقَناً محكَماً؛ لكنّ الذي يُعجب به النّاس هو الصّورة الماثلة للعيان، لا الصّورة التي خُطّطت على القرطاس...

فعلى المستوى المعماريّ أعطى العرب للإنسانيّة كثيراً من الأشكال والأحجام والكتابة بالجبس على الجدران والسّقوف فظلّت مثار إعجاب شديد لدى متذوّقي الفنّ الرّفيع إلى اليوم. كما أعطى العرب، في مجال الأدب، مثلاً المقامات والحكايات والرّوايات (حيّ بن يقظان لابن طفيل) وأصنافاً أخراة من الأدب الذي أثر تأثيراً لا ينكر في كتابات الكتّاب الأوربيّين الكبار أثناء القرون الوسطى، بل لا يزال بعضه يؤثر فيهم إلى اليوم، كما يُقرّ بذلك مستشرقون كُثْرٌ منهم المستشرق الفرنسيّ لوي ماسينيون، وهو ما يبدو ماثلاً في «الكوميديا الإلهيّة» لدانتي، كما يبدو في الكتابات القصصيّة الأولى في إيطاليا خصوصاً[٨]. كما أبدع العرب رائعة ألف ليلة وليلة[٩] وغيرها من الإبداعات التي أمست عالميّة، ولا تزال تمتع النّاس وتُلهمهم من وجهة، وتدلّ على عظمة العبقريّة العربيّة في إنتاج الثقافة والرّقيّ بها إلى المستوى الإنسانيّ من وجهة أخراة. ولكن قد يكون الأهمّ من كلّ ذلك أن يتحدّث المرء عن دور الثقافة العربيّة في العهد الرّاهن، وفي المستقبل أيضاً، بحيث يجب أن تتضافر جهود العرب على مستوى المنظّمة العربيّة للتّربية والثقافة والعلوم في التّعريف بالعطاء العربيّ، والعبقريّة الثقافيّة للأمّة

في كلّ الحقول. وعلى الرّغم من صعوبة مَرْكَزة الثقافة العربيّة القوميّة أمام العناية المحمومة بالثقافات العربيّة المحلّيّة، وأمام حرص كلّ قطر عربيّ على التّعريف بثقافته المحلّيّة قبل كلّ شيء... ونحن لسنا، هنا، بصدد إدانة هذا السّلوك المشروع؛ ولكنّنا ندعو فقط إلى وضع مشروع قوميّ متكامل وطموح لتفعيل الثقافة العربيّة القوميّة؛ وإلاّ فما الفائدة من مؤسّسة الجامعة العربيّة إذا لم تفكّر، بجدّ، في تأسيس مراكز ثقافيّة عربيّة في العواصم العالميّة الكبرى، وتقدّم محاضرات دوريّة بكلّ اللّغات المتاحة؛ لأنّ الثقافة المحلّيّة على أهمّيّتها في المحافظة على كيانات الشّعوب ووقايتها من الذوبان والاضمحلال أمام هذه العولمة المتغطرسة. لكنّ الذي قد يحفظ الكيان العربيّ ويمكّن له في المقاومة والمصارعة والبقاء أمام العولمة هو المشروع الثقافيّ القوميّ الكبير الذي يجب أن يجسّد شخصيّات الشّعوب العربيّة ويمثلها فيه. ولنا مثالٌ كبير في سيرة الاتّحاد الأوربيّ الذي على الرّغم من احتفاظ كلّ قطر أوربيّ فيه بكيانه الثقافيّ الوطنيّ، فإنّ السّعي يجنح الآن نحو التّمكين لثقافة أوربيّة كبيرة تضاهي الثقافة الأمريكيّة، واليابانيّة، والصّينيّة. إنّ الثقافاتِ العربيّةَ المحلّيّة قد لا تستطيع النّهوض بما يجب عليها أن تنهض به؛ فإذا هي تقصُر عن التّعريف بنفسها في مدلولها الوطنيّ الضّيّق، كما تقصر عن التّعريف، في الوقت نفسه، بالثقافة العربيّة في مضمونها الشّامل؛ فتضيع الغايات، ولا تتحقّق الأهداف. وإذن، فإنّنا ندعو كلّ قطر عربيّ إلى تطوير ثقافته المحلّيّة في ضوء الثقافة العربيّة القوميّة في كلّ المجالات الثقافيّة العصريّة كالرّقص، والتّمثيل، والرّسم وغيرها من الأجناس الثقافيّة الهادفة والمؤثرة والمعرّفة بعبقريات الشّعوب لدى الشّعوب الأخرى، من أجل الإسهام بكفاية وسموّ في بناء الحضارة الإنسانيّة المعاصرة لإشاعة السّلام والمحبّة بين النّاس كافّة. ولكنّ ذلك لا يعفي الهيئات القوميّة، في أجهزة الجامعة العربيّة، من الاضطلاع بالدّور الأكبر والأنشط في أن تلعب الثقافة العربيّة المعاصرة دورها في التّعريف بكلّ القيم العربيّة الإسلاميّة، بالإضافة إلى التّعريف، عن طريق الإبداع والفنون، بالقضايا العربيّة الكبرى كقضيّة فلسطين... وحبّذا لو أنشئت قناة فضائيّة عربيّة يجد كلّ عربيّ فيها نفسه، كما يجد فيها المشاهد غير العربيّ ما يريد أن يعرفه من حقائق وقيم عن العالم العربيّ، كما هي... ■

الحواشي:

١- Robert, culture.

٢- Ibid.

٣- ابن منظور، لسان العرب، ثقف. ولعلّ أمّ حكيم كانت تريد بقولها: «ثَقاف» إلى معنى «مثقّفة» في اللّغة المعاصرة؛ وقد زاوجت به السّيّدة العربيّة قولَها: «حَصَان». ولعلّ بناء «ثَقاف»، من هذا الحَرْف، لم يرد إلاّ في قولها، في العربيّة.

٤- م.س.

٥- ينظر عبد الملك مرتاض، مدخل في نظريّة الثقافة الشّفويّة، مجلّة التّراث الشّعبيّ، ع. ٢، ١٩٩٢، بغداد.

٦- تراجع سيقريد هونكي، شمس العرب تسطع على الغرب حول انتقال الرّياضيّات من مدينة بجاية الجزائريّة إلى مدينة فلورنسا الإيطاليّة...

٧- غير أنّ الرّجل اعتذر علانية أمام البرلمان الإيطالي يوم الجمعة ثامن وعشرين سبتمبر؛ ولكنّ الكلمة إذا خرجت، جرحت. وقلّما يندمل الجرح المعنويّ إذا كان متمحّضاً لشخصٍ واحد فكيف إذا امتدّ إلى مليارٍ ونصفٍ من العرب والمسلمين؟

٨- Cf. René Khavam, Nouvelles arabes, introduction, Seghers, Paris, 1964.

٩- ينظر عبد الملك مرتاض، دراسة سيمائيّة تفكيكيّة لحكاية حمّال بغداد، الفصل السّابع الذي نردّ فيه على جمال الدين بن الشّيخ الذي كتب مقالة في الموسوعة العالميّة زعم فيها أنّ رائعة ألف ليلة وليلة نتاج مشترك بين جملة من الأمم الشّرقيّة كالفرس والهند... ونحن لا ندّعي أنّ ألف ليلة وليلة من إبداع العرب وحدهم دون سَوائهم؛ لكن أين الآثار التي نقلوا عنها؟ وأين هي النّصوص التي تثبت ذلك في آداب الهند وفارس؟... ولمَ يجتهد النّاس في إبعاد أيّ فضل للعرب بالبحث عن ألف حيلة لإشراك أمم أخراةٍ معهم فيه، كما قيل عن ألف ليلة وليلة ممّا جعل بعض العرب (سهير القلماوي مثلاً) يقع في فخّ المستشرقين الغربيّين الذين يرفضون نسبة ألف ليلة وليلة إلى العرب على الرّغم من أنّ شخصيّاتها كلّها تتيه إذا خرجت من بغداد، وابتعدت عن البصرة، وحادت دمشق والقاهرة... فلن تجد بعد الأماكن العربيّة إلاّ الجزر النّائيّة، والأماكن السّحريّة العجائبيّة...

قراءة في النص النقدي وأشكاله المختلفة عند

الجاحظ

– معايير الموازنة والمفاضلة –

يوسف غيوة *

من القضايا النقدية التي نالت حظا وافرا من اهتمامات أبي عثمان الجاحظ، وشغلت حيزّا من كتاباته، قضية الموازنة بين نصوص الشعر، والمفاضلة بين مبدعيها، والمفضية بالضرورة إلى تحديد مراتبهم وطبقاتهم.

وهو إن لم يخص هذه القضية بمؤلف، كما فعل غيره من القدامى (ابن سلام، ابن المعتز، الآمدي..الخ) فإنه لم يتأخر في إصدار أحكامه وإبداء آرائه، والتعبير عن ملاحظاته، وفق المنهج الذي اختاره، وطريقته التي ميزها تفرق مادته العلمية على صفحات كتبه ورسائله، وتنوعها من حيث طبيعتها وموضوعاتها. فقد ورد بعضها في شكل إشارات مبهمة يصعب معها تحديد الموقف النقدي بدقة، وبعضها الآخر في شكل ملاحظات عابرة لا تفي بحاجة الباحث عن خيوط النظرية النقدية. بينما جاء بعضها الثالث في شكل نقل أحكام غيره، وبخاصة أساتذته من أقطاب اللغويين وعلماء الرواية (أبو عمرو ابن العلاء، يونس بن حبيب، الأصمعي، أبو عمر الشيباني، أبوعبيدة..الخ). وأكثر ما كان يفعل ذلك عندما يكون حكم أحدهم مبنيا على ميزات النص الشعري. بينما كان اعتماده على شيوخه من رجال الاعتزال أقل أهمية في هذا المجال، حيث لم ينقل عنهم كثيرًا من النصوص النقدية، إذا استثنينا صحيفة بشر بن المعتمر التي وردت في البيان والتبيين، والتي لم يكن مصنفها يرمي إلى وضع قواعد وإصدار أحكام نقدية تخص الشعر، بل أراد لها أن تكون عامة شاملة، تعالج صنوف الإبداع الفني في مجال الأدب بعامة[1].

وموقف أبي عثمان من أحكام شيوخه في اللغة والرواية لا يعني أنه حبس نفسه في تلك الدائرة الضيقة التي حدد محيطها أولئك الأعلام، كما أن بروز نجوم في سماء النقد الأدبي على عهده، كابن سلام –مثلا– لم يحجب رؤيته بفعل الانبهار، ولم يسقطه في مستنقع التقليد، بل على نقيض ذلك، ربما زاده إرادة وعزما على المضي بحرية واستقلالية أكبر في النهج الذي اتخذه لنفسه، والذي اتسم باتساع الأفق، وشمولية الرؤية، وثبات الأسس. ليكون بذلك مجددا حداثيا، استطاع أن يضع قواعد قامت على تعامله مع مسائل الموازنة بين النصوص الشعرية، والمفاضلة بين مبدعيها، وترتيبهم ثم تحديد درجاتهم. بغرض البحث عن الجودة أينما كانت ومن أي كانت، بعيدا عن مؤثرات العصبية والنسب والمذهب وذيوع الصيت؛ ليكون المعيار الفني هو الفيصل الوحيد الأوحد. وهو ما تجلى في مقارباته التي عالجت هذه المسائل.

* عميد كلية الآداب بجامعة قسطنطينه بالجزائر.

الموازنات والمفاضلات

اهتم الجاحظ بعقد الموازنات بين الشعراء، دون أن يطغى ذلك على مادته النقدية ودون أن يبلغ فيه ما بلغه الآمدي من بعده -مثلا- فقد استوقفه نظم شاعرين أو أكثر في معنى واحد، ودعاه ذلك إلى الاحتكام إلى المعيار الجمالي -كما أسلفنا- من أجل الحكم لهذا النص أو ذاك، دون اعتبار للعوامل الأخر. فالشاعر الذي يجيد أداء الفكرة في قالب فني جميل، أو يرتفع بالمعنى إلى مستويات عليا، فيخرجه في صورة تعكسه على حال أحسن مما هو عليها في الواقع، ثم يكسوه من اللفظ ما عذب وسهل، هو الشاعر الأجدر بالتقدم والتفوق.

وقد استدعى منهج الجاحظ في تقويم النصوص الشعرية النظر في عناصر النص ووحداته، وهو ما أفرز أحكاماً نقدية لا تخرج عن دائرة تلك العناصر والوحدات، حيث كانت تخص معنى أو صورة، أو بيتا، أو وحدة أخرى من وحدات الشعر.

وهو بذلك - من دون شك- يخرج عن التقاليد النقدية التي أرساها أعلام المدرسة اللغوية، كما أن أحكامه تختلف اختلافا بينا عن أحكام غيره من نقاد القرنين الثاني والثالث، التي كانت في معظمها أحكاما مطلقة تجعل من فلان «أشعر الناس عند مصر كذا». كما هو مجسد في الخبر الذي نقله ابن سلام عن يونس بن حبيب. قال: «أخبرني يونس بن حبيب: أن علماء البصرة كانوا يقدمون امرأ القيس بن حجر، وأهل الكوفة كانوا يقدمون الأعشى، وأن أهل الحجاز والبادية كانوا يقدمون زهيرا والنابغة»[٢]. ومن فلان «أشعر الناس إذا كان في حال كذا» كما هو في خبر آخر ليونس بن حبيب، نقله ابن سلام -ثانية- جاء فيه: «أشعر الناس امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب»[٣].

وخروجه عن قواعد شيوخه من علماء اللغة والرواية أدى به إلى اتخاذ مواقف في حقهم، فيها قدر غير قليل من القسوة، حيث راح يعيب عليهم نظرتهم إلى المولدين، ورماهم بجهل ما يروون، وذلك عندما قال: «وقد رأيت ناسا منهم يبهرجون أشعار المولدين ويسقطون من رواها. ولم أر ذلك قط إلاّ في رواية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي ولو كان له بصر لعرف موضع الجيّد ممن كان، وفي أي زمان كان»[٤].

فالفيصل عنده إذن، هو عنصر الجودة، لا يهم مصدر الشعر مثلما لا يهم زمنه، فالجمال الفني هو مدار الأمر وعين القضية، حتى لو تجسد ذلك في أشعار ألد الأعداء. أما من يسقط شعرا بسبب عرق صاحبه، أو مذهبه، أو زمنه. فهو لا يبصر بجوهر ذاك الشعر، ولا علم له بحقيقة ذاك الفن. وهو ما نجده في ملاحظة أحد النقاد المعاصرين حول هذه المسألة. يقول د.شكري عياد عن موقف أبي عثمان من رؤية شيوخه من علماء اللغة والرواية: «والجاحظ ينكر على بعض الرواة المتقدمين أنهم كانوا يسقطون أشعار المولدين جملة»[٥].

ورؤية أبي عثمان هاته يؤكدها العديد من مواقفه حيال نصوص من إبداع شعراء مولدين كانوا خصوما له في الصراع الحضاري الذي شهده المجتمع العباسي، فقد كانوا رؤوسا من رؤوس الشعوبية، وكان هو من أبرز خصومها. ولعل موقفه من طرديات أبي نواس التي فضلها على ما للأعراب في الموضوع نفسه يعد أصدق نموذج على رؤيته النقدية. قال في هذا الصدد: «وأنا كتبت لك رجزه في هذا الباب؛ لأنه كان عالما راوية، وكان قد لعب بالكلاب زمانا، وعرف منها ما لا تعرفه الأعراب، وذلك موجود في شعره، وصفات الكلاب مستقصاة في أراجيزه، هذا مع جودة الطبع وجودة السبك، والحذق والصنعة. وإن تأملت شعره فضلته إلا أن تعترض عليك فيه العصبية، أو ترى أن أهل البدو أبدا أشعر، وأن المولدين لا يقاربونهم في شيء، فإن اعترض هذا الباب عليك فإنك لا تبصر الحق من الباطل مادمت مغلوبا»[٦].

إن هذا النص الذي تضمن موقف أبي عثمان الصريح من الأسس التي يجب أن تبنى عليها الأحكام النقدية، والنهج الذي يجب على أصحابها اتباعه،

علاوة على كونها دليلا قويا على موضوعية الجاحظ وتقيده بالمعيار الفني كعامل لتقييم الأعمال الفنية، يثير مسائل على قدر كبير من الأهمية ، نجملها، فيما يلي:

١- المسألة الأولى: هي تحديد العناصر الإبداعية التي تشكل القاعدة الفنية التي يقوم عليها الحكم النقدي وهي كما عند أبي عثمان:

أ- الثقافة الشعرية. فمن كان عالما ببيئات الشعر، راوية لنصوص المبدعين ليس كمن لا علم له بذلك.

ب- التجربة. فمن خبر الأمر زمانا، وعايشه، تكون إحاطته بموضوعه أشمل وقوله فيه أصدق وأبين.

ج- توفر عناصر الإبداع الفني في شخصية الشاعر، كالحذق والطبع والمهارة في الصنعة.

٢- المسألة الثانية: يجب أن تكون القاعدة التي تقوم عليها المفاضلة قاعدة فنية خالصة، بحيث لا تتعدى حدود النص الشعري، وأي حكم يدخل عوامل أخرى في دائرة التقويم، كالعرق والزمان والمكان -على سبيل العصبية أو الذاتية- يسقط في أعماق الزلل والخطأ، ويكون برهانا على ضلال صاحبه، ودليلا على عجزه عن التفرقة بين الحق والباطل.

٣- يشير الجاحظ في الجزء الأخير من مقولته إلى علماء اللغة والرواية الذين كانوا يرون «أن أهل البدو، أبدا أشعر» وأن المولدين - مهما بلغوه في فن الشعر- هم أقل درجة، وأصغر شأنا. وفي إشارته هاته معالم موقف رافض لرؤية أولئك العلماء ناقم عليها، بل أكثر من ذلك فإنه يصرح بأن من يفعل ذلك فإنما يفعله على سبيل العصبية؛ لأنه لا يفرق بين الحق والباطل. والنتيجة أنه غير مؤهل لإصدار أحكام في أمور لا يبصر من حقائقها قليلا ولا كثيرا.

موقف أبي عثمان من شيوخه اللغويين يتكرر في كثير من النصوص، وعلى الرغم من تذوقه الشعر القديم، واستعانته به كشواهد في العديد من المسائل العلمية والاجتماعية والتاريخية، فإنه لم يقدمه لقدم مبدعيه، ولم يبد تحيزا لعصر من الأعصر أو مرحلة من المراحل. يقول د/محمد أحمد العزب عن موقف أبي عثمان هذا: «فقد بدا هنا مركزا بشكل أساسي على القيمة الفنية وحدها، رافضا أن يعطي براءة التفوق للقديم على الحديث لمجرد قدمه ولا للحديث على القديم لمجرد حداثته وإنما هو معنى بتأمل محض الجمال في الفن..ومهما يكن من شيء فقد رفض الجاحظ أن يرفع القديم على الحديث لمجرد أن هذا القديم وهذا الحديث، أو أن هذا الأعرابي وهذا لمولد..إن نظر الجاحظ مسلط هنا على القيمة الفنية وحدها، وليس على الإطار الزماني الحاضن لهذه القيمة قديما كان أو حديثا. وهذا نظر نقدي كان يمهد لميلاد اتجاه رشيد في فهم مثل هذه الظواهر الفنية»(٧).

رؤية الجاحظ هاته مهّدت حقا لميلاد اتجاه نقدي أكثر موضوعية، وأكثر عقلانية من الاتجاهات السابقة. ولم يتأخر ظهور مثل هذا الاتجاه كثيرا، إذ سرعان ما اعتنق تلاميذ أبي عثمان مذهبه، سائرين على دربه النقدي. فهذا ابن قتيبة الذي أخذ عنه الكثير، وعارضه في الكثير، يقتفي أثر أستاذه، ويعتنق مذهبه، وذلك عندما يصرح قائلا: «ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره، وكل شرف خارجية في أوله، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدّون محدثين. وكان أبو عمر وبن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته. ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم، وكذلك يكون بعدهم لمن بعدنا كالخريمي والعتابي والحسن بن هانئ وأشباههم. فكل من أتي بحسن من قول أو فعل ذكرناه وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه كما أن الرديئ إذا ورد علينا للمتقدّم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدّمه»(٨).

فبصمات الجاحظ واضحة في نص ابن قتيبة، وسبق الأول إلى إرساء قواعد هذا المنهج ليس محلّ جدل، إذ هو جلي في نظر الدارسين والنقاد. فهذا

د/شكري عياد يقرر في هذا الشأن قائلاً: «وتبنى كبار علماء اللغة والأدب في القرن الثالث موقف الجاحظ، فقبل المبرد، وثعلب وابن قتيبة شعر المولدين»(٩).

وهذا د/محمد زغلول سلام يقول في السياق نفسه: «وقد ذهب الجاحظ قبل ابن قتيبة إلى استحسان آراء بعض المحدثين في الشعر، واستهجان آراء اللغويين المغالين، لأنهم لا يحكمون على الشعر بما فيه من جمال الصنعة واستواء الأسلوب، ولكنهم يحكمون عليه من نواح مختلفة بعيدة عن حقيقته الفنية مثل اللغة، أو ما يحمله من خبر أو شاهد نحوي أو لغوي»(١٠).

وإذا كان الدكتور سلام وجد في منهج الجاحظ استحسان آراء بعض المحدثين، واستهجان آراء اللغويين المغالين، فحقيقة آثاره في هذا المجال تكشف عن استحسان نصوص بعض المحدثين المولدين، وكشف ما بها من جمال فني، وجودة في الصنعة. فهو لم يكتف بمخالفة مذهب اللغويين المغالين في تقديس القديم، كأبي عمرو بن العلاء وأبن أبي إسحاق. بل ذهب في تيار معاكس؛ لأنه لم يشأ أن ينسى واقعه، ويتغاضى عن المتغيرات التي عرفها المجتمع الإسلامي فيما يزيد على قرنين من الزمن، وما حدث خلال ذلك من تطورات حضارية وثقافية ولغوية، غيرت كثيرا من معالم الحياة العربية، وجعلت الإنسان العربي يفتح عينيه فيرى أشياء لم يكن يتخيلها أسلافه منذ قرنين أو ثلاثة، بحيث أصبح يعيش في الدور والقصور وسط عمران واسع، وحدائق غنّاء، وعيون جاريات، تحيط به أجمل الجواري، يرتدي أنعم الثياب ويتمتع بألذ خيرات الدنيا. فأين هو إذن، من الجاهليين في فيافيهم وقفارهم بأحناشها ووحوشها، وقحطها وشدة بيئتها؟ أليس من الطبيعي أن يتغير الذوق، وتتطور وسائل التعبير عنه، لتظهر رؤى جديدة وطرائق مستحدثة تتناسب مع الحياة الجديدة؟.

إن ذلك لم يكن وليد الصدفة، أو نتيجة نمو في قدرات الإنسان العربي الفكرية والفنية، بل كان وليد تفاعل عناصر ثقافية،واجتماعية أفرزها الصراع الذي دار بين الأطراف المتنافسة على فرض الأنماط الحضارية، والتقاليد الثقافية التي ألفتها وأمنت بجدواها، وهو أمر لم يكن بعيدا عن أبي عثمان، كما لاحظه الدكتور إحسان عباس، حيث قال عن موقف الجاحظ من ذلك: «أما هو فإنه لا يستطيع أن يغض الطرف عن ذلك الصراع بين القديم والمحدث (أي على التغيير الذي طرأ على أذواق جيلين) ولا يستطيع أن ينسى كيف أنه يعاشر جيلا يستمد ثقافته من كليلة ودمنة وعهد أردشير ويعرض عن الشعر العربي. ولهذا كان موقف الجاحظ النقدي شيئا جديدا بالنسبة لمن تقدمه»(١١).

إذن، نستطيع القول إن القرن الثالث الهجري شهد ميلاد منهج جديد في النقد الأدبي عند العرب، يسقط عرش اللغويين في الساحة النقدية، ويعصف بالسلطان المطلق للقديم في الأحوال جميعا، ويجعل النص الشعري هو الفيصل في أية موازنة أو مفاضلة. منهج حاول الجاحظ أن يربطه بالموضوعية والاعتدال في الرؤية ووزن المسائل الإبداعية بميزان دقيق محكم، ومعالجتها على حسب طبيعتها ومستوياتها الإبداعية ووحداتها البنائية. غير أن ذلك لم ينسه دوره في مجتمعه، والقضية الحضارية الكبرى التي كانت تشغله، قضية الوجود والبقاء، ليس فيما يتعلق به وحده، لكن فيما يتعلق بالعنصر العربي داخل المجتمع العباسي بعامة. وهو المجال الذي كان يتطلب منه الرد على الخصوم، والذود عن المبادئ والقيم، ومن ثم الوقوف في وجه التيار الذي يعمل على إزاحة معالم الحضارة العربية عن المجتمع العباسي. وحتى في مثل هذه الحالات، كان أبو عثمان حريصا على إبداء قدر كبير من الموضوعية، والمرونة في إصدار الأحكام ليترك منفذا للآراء الأخرى، مثلما نلاحظه في مقولته التي قد تفهم على أنها إعلان حرب على المولدين، وتعصب للعرب. والتي جاء فيها: «والقضية التي لا أحتشم فيها، وأهاب الخصومة فيها: أن عامة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب، أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى، من المولدة والنابتة. وليس

ذلك بواجب لهم في كل ما قالوا»(١٢).

فالتفضيل والتقديم يقع هنا بشكل عام، فهو بين العرب بعامة، والمولدين في الجملة، ولا يعني ذلك تقدم العرب على المولدين في كل الأحوال، وإلاّ ما كان أبو عثمان ختم قوله بجملته الهامة «وليس ذلك بواجب لهم في كل ما قالوا». فهذا يعني إذن، أن المولدين مؤهلون للتقدم على العرب والأعراب في مجالات أجادوا فيها، لكن من حيث الطبع والموهبة، وتوفر الملكة الشعرية. فالجاحظ يقر بتفوق العنصر العربي بعامة. وهذا الموقف أثار اهتمام النقاد المحدثين فسجلوه ولم ينكروا منه شيئا كما هو جلي في ملاحظة د/شكري عياد على ذلك: (فقد جعل للعرب أفضلية على غيرهم من الأمم، ولكنه جعل للمولدين أو الموالي الذين لحقوا بالعرب وأكتسبوا لغتهم منزلة تقارب منزلة العرب وإن لم تعادلها، وأجاز أن يتقدم النابغ من هذا الفريق الثاني على معظم أفراد الفريق الأول)(١٣).

إن موقفه هذا يتفق والفكرة التي قيدها في صدر الجزء الثالث من كتاب البيان والتبيين، في معرض كلامه عن الخطابة عند العرب والأمم الأخرى، حيث عقد مقارنة بين الإبداع الأدبي عند الفرس والعرب، ذهب فيها إلى أن ما للفرس في هذا المجال إنما جاءهم بعد اجتهاد ودرس، بينما (كل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إحالة فكر ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة والمناقلة، أو عند صراع، أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي يقصد، فتأتيه المعاني أرسالا، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا...ونحن -أبقاك الله- إذا ادعينا للعرب أصناف البلاغة من القصيد والأرجاز، ومن المنثور والأسجاع، ومن المزدوج وما لا يزدوج، فمعنا العلم أن ذلك لهم شاهد صادق من الديباجة الكريمة، والرونق العجيب، والسبك والنحت الذي لا يستطيع أشعر الناس اليوم، ولا أرفعهم في البيان أن يقول مثل ذلك إلا في اليسير، والنبذ القليل»(١٤).

فهذا النص إنما أراد به أبو عثمان إثبات شيء، هو تفوق العرب -من قبيل الطبيعة والملكة- على بقية الأجناس في الإبداع الأدبي ونظم الأشعار، ثم تحديد الدوافع التي كانت تدفع الإنسان العربي قديما -في الجاهلية- إلى قول الشعر، وهي الدوافع التي حددناها في الجزء الخاص بهذا المجال من الإبداع، وهي:الحرب، الخصام، المتح، الحدو، وعند المفاخرة والمنافرة. وهي -كما ترى- دوافع تشكل جوانب هامة من بيئة العربي القديم. وإذا كان الجاحظ قد أخذه حماسه بعيدا -شيئا ما- عن الموضوعية والرزانة التي لاحظناها على مواقفه النقدية في مواضع أخرى، فانفعل وهو يرد على الشعوبية، فإنه لم يمنع النبوغ في مجالات الإبداع عن الأعراق الأخرى، ولم ينكر تقدم المولدين في جوانب منها.

والجاحظ بهذا ينأى بأحكامه النقدية عن دائرتي التعصب والتقليد ليحدد لنفسه نهجا اتسم بالاستقلالية والتحرر، وأتاح لأحكامه النقدية الانطلاق من قاعدة القناعة الفنية، بناء على طبيعة النص الشعري وبعيدا عن المؤثرات الأخرى والأهواء الذاتية. وهو ما جعله يضع بشار بن برد على رأس طبقته ومعاصريه، على الرغم من الخلاف الفكري، والصراع الحضاري الذي كان دائرا بين فريقي الشاعر والناقد، وعلى الرغم من مواقف بشار المارقة ومعاداته لشيخ أبي عثمان في الاعتزل واصل بن عطاء وهجائه في أكثر من موضع (١٥) مما جعل هذه الأخير يهدر دمه.(١٦) على الرغم من هذا كله، لم يتردد أبو عثمان في رفع بشار إلى رئاسة طبقته ملتزما في ذلك بالمعيار الفني وحده، كما يلاحظ ذلك الدكتور محمد بن عبد الغني المصري الذي يصرح قائلا في هذا الشأن: «كان أساس الحكم عنده في مجال الشعر هو المقياس الفني والدليل على هذا اعتراف الجاحظ لمجموعة من الشعوبيين والمارقين وأصحاب الأهواء، من الشعراء والمتأخرين بالطبع في ميدان الشعر».

(أنظر حديثه عن بشار، واعترافه به وهو شعوبي متطرف، والسيد الحميري وهو من الغالية الكيسانية التي تؤمن بألوهية على كرم الله وجهه، وبأبي العتاهية وهو دهري معروف بإنكاره للمبادئ الإسلامية، وأبن عيينه، وأبان اللاحقي من معاصري أبي نواس ومقلديه في فسقه).

كذلك تتجلى موضوعية الجاحظ واتخاذه المجال الفني الميدان الأوحد لأحكامه، في موقفه من الكميت (شيعي)، والطرماح (خارجي) وهما عدوان للجاحظ في المذهب، ومع هذا يقدمهما لجمعهما نواحي الإبداع في الفن الأدبي من شعر ورجز وخطابة[١٧].

فمواقفه من هؤلاء الشعراء -على خلافه الفكري والمذهبي معهم- ترفع كل التباس قد يقع فيه باحث، وتمنع أي ادعاء يرمي أبا عثمان بالتعصب للقديم أو للعرب على حساب الآخرين. وسيتجلى مذهبه النقدي أكثر عندما نتوقف مع موازنات عقدها بين نصوص شعرية تناولت معنى واحد، أو نظمت حول فكرة واحدة، أو جمع بينها عنصر مشترك من عناصر الشعر.

الموازنات بين النصوص:

لعل أكثر ما استوقف الجاحظ في باب الموازنات، نظم شاعرين أو أكثر أشعارا تتناول معنى واحدا، وهو ما وفّر له مجالا للنظر في النصوص الشعرية، وفحص وحداته وعناصرها وتحديد مواطن الجودة فيها، وكشف العيوب والأخطاء التي من شأنها تأخير نص على آخر ، وهو ما يتفق والمنهج الجمالي الذي اتبعه في مقارباته مع الشعر بعامة. حيث راح يقيد أحكامه النقدية بالنص الإبداعي الذي حرص على التوقف عنده بعيدا عن شخص مبدعه، أو منزلته، أو عصره، أو حتى إبداعه الفني الآخر. وهو ما دفعه إلى الإحجام عن ذكر اسم الشاعر في كثير من النماذج الشعرية والشواهد التي قدمها في مسائل عديدة. فيقول - مثلا-: «وقال الآخر، أو:فقال الشاعر». وهو سلوك منه يرمي إلى إيصال إشارة إلى المتلقي مفادها أن شخص الشاعر لا يهم بقدر ما يهم شعره. فإذا كان هذه الأخير جيدا، كان جديرا بالتقديم والثناء. أما إذا كان رديئا فلن يرفع من قيمته اسم قائله، أو حسبه، أو سلطانه، أو عصره.

ومن أصدق النماذج على ما تقدم موازنة عقدها بين بيت لعمرو بن كلثوم وآخر لبشار بن برد جاء فيها: يقول بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا
وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

وقال عمرو بن كلثوم:

تبني سنابكم من فوق أرؤوسهم
سقفا كواكبه البيض المباتير

وهذا المعنى قد غلب عليه بشار»[١٨].

وتتعدد النصوص النقدية في كتابات الجاحظ التي تتضمن أحكاما حول نصوص شعرية لشعراء عرب، وأخرى لشعراء مولدين من أصول أعجمية، بل أكثر من ذلك، هم خصوم ألداء لأبي عثمان، ضمن الصراع العنيف الذي كان طرفا فيه بقلمه وكلمته. ومثلما حدث في النص السابق، حيث قدم بشار -أحد رموز الشعوبية- ومن ثم أحد رؤوس الفريق المعادي لفريق الجاحظ على عمرو بن كلثوم العربي القديم، الذي يفترض أن يتعصب له. يعيد الموقف نفسه في حكومة ثانية تكاد تكون نسخة مكررة من الأولى، إذ أن أحد أطرافها شاعر عربي، والطرف الثاني أعجمي شعوبي، مغال في شعوبيته وعدائه للعرب. ضف إلى ذلك كله أنه كان معاصرا لأبي عثمان، ومن ثم كان رمزا من رموز الحملات الشرسة على كل ما يمثل التراث العربي، ودعائم الحضارة العربية القديمة، ليس في مجال الفن والأدب فحسب، بل في مجالات حياة العرب جميعا، وأنماط معيشتهم، وجوانب شخصيتهم وما شيدوه وأبدعوه على مر مراحل تاريخهم. تلك الحملات التي تصدى لها الجاحظ

وقاومها بقلمه وفكره، وبرز ذلك جليا في كتاباته، لكن لم يجره إلى التعصب، والتجني على الخصوم.

وعلى الرغم من إشارته إلى ضلالاتهم ومروقهم في مواضع شتى إلا أنه في تعامله مع نصوصهم الإبداعية كان منصفا إلى أبعد حدود الإنصاف، حيث كان لا يكتفي بالنص على جودة أشعارهم في مواطن الجودة، بل كان يتعدى ذلك المقدار، حيث لم يكن يتردد في تقديمهم على رموز الشعر العربي القديم ورؤوسه، كما مر بنا في النموذج السابق، وكما سيتجلى فيما سنقدمه من نصوص نقدية أخرى، لعل من أكثرها دلالة على ما زعمنا، هذه الحكومة التي تناولت شعرا لأحد رواد الشعر العربي قاطبة: مهلهل بن ربيعة، وأحد أعداء أبي عثمان في الصراع الحضاري وأحد رموز الشعوبية الكبار: الحسن بن هانئ. والتي جاء فيها: وقال الآخر (يعني مهلهل):

أودي الخيار من المعاشر كلهم
واستبّ بعدك يا كليب المجلس
وتنازعوا في كل أمر عظيمة
لو قد تكون شهدتهم لم ينبسوا

وأبيات أبي نواس على أنه مولد شاطر أشعر من شعر مهلهل في إطراق الناس في مجالس كليب، وهو قوله:

وما خبزه إلاّ كليب بن وائل
ليالي يحمي عزه منبت البقل
وإذ هو لا يستب خصمان عنده
ولا القول مرفوع بجد ولا هزل (١٩)

فالحكم صريح، حاسم لا يحتمل الجدل أو التأويل. فالموازنة بين نصين يعالجان معنى واحدا، رأى أبو عثمان أن ما كان منهما للشاعر المولد أشعر مما كان للعربي القديم، دون اعتبار لأي عامل آخر.

وحتى لا يتوهم المتلقي أن أبا عثمان كان يقع تحت وطأة نزعة الانتصار لأشعار المولدين وتقديمها في كل الأحوال، فإنه شفع حكمه في الموازنة الأولى التي قدم فيها بيت بشار بقوله: « وهذا المعنى قد غلب عليه بشار، كما غلب عنترة على قوله:

فترى الذباب بها يغني وحده
هزجا كفعل الشارب المترنّم
غردا يحك ذراعه بذراعه
فعل المكب على الزناد الأجدم

فلو أن امرأ القيس عرض في هذا المعنى لعنترة لافتضح»[٢٠]

وكان قد قدم للبيتين -من بيت ثالث- في موضع آخر، تناول فيه تنازع الشعراء معنى واحد، بقوله: «إلا ما كان من عنترة في صفة الذباب، فإنه وصفه فأجاد صفته فتحامى معناه جميع الشعراء فلم يعرض له أحد منهم. ولقد عرض له بعض المحدثين ممن كان يحسّن القول، فبلغ من استكراهه لذلك المعنى، ومن اضطرابه فيه، أنه صار دليلا على سوء طبعه في الشعر»[٢١]. ثم عقب على الأبيات بقوله: «ولم أسمع في هذا المعنى بشعر أرضاه غير شعر عنترة»[٢٢].

في هذا النص يقدم أبو عثمان عنترة الشاعر العربي القديم ليس على شاعر مولد محدث، أو على أحد أقرانه من القدامى، بل على الشعراء قاطبة، لكن ليس في الشعر جميعا، بل في معنى بعينه. هذا المعنى الذي حرص الجاحظ على التصريح بعجز الشعراء الذين عرضوا له على تأديته بالجودة نفسها التي ميّزت شعر عنترة فيه. أما إشارته إلى عجز أحد المحدثين ممن كان يحسن القول، واستكراهه لذلك المعنى، فإن به دلالة على أن رموز المحدثين من أمثال بشار وأبي نواس، لهم كبوات وقصور في بعض المعاني، وأنهم لم يروضوها جميعا لقدراتهم الإبداعية، وأن بعض المعاني التي سبق إليها القدامى ظلت مستعصية عليهم، مما يوحي في -تصور الجاحظ- بأن الجودة تبقى جزئية ونسبية، ليست عامة في إبداع الشاعر جملة. بل أن الرؤوس والفحول قد يعتري بعض أشعارهم الضعف، وقد تقعد بهم شاعريتهم عن بلوغ بعض الغايات. وقد تعدى تعامل الجاحظ مع الموازنات

بين النصوص والمفاضلة بين أصحابها النصوص التي اختارها لتلك الموازنات، وأخضعها لأحكامه النقدية، ليشمل ما اختار غيره من نصوص، وأخضعوها لأحكامهم، وبخاصة تلك التي كانت محل اهتمام شيوخه ومعاصريه. من ذلك هذا

الحكم لأبي عبيدة الذي أثار حفيظته وتعجبه. قال: وأنشد أبو عبيدة:*

ديمة هطلاء فيها وطف
طبق الأرض تحري وتدرّ
تخرج الضب إذا ما أشجذت
وتواريه إذا ما تعتكر
وترى الضب ذفيفا ماهرا
ثانيا برثنه ما ينعفر

وكان أبو عبيدة يقدم هذه القصيدة في الغيث، على قصيدة عبيد بن الأبرص، أو أوس بن حجر، التي يقول فيها أحدهما.**

دان مسفّ فويق الأرض هيدبه
يكاد يدفعه من قام بالراح
فمن بنجوته كمن بعقوته
والمستكنّ كمن يمشي بقرواح

وأنا أتعجب من هذا الحكم»(٢٣).

وإذا كانت الدكتورة وديعة طه النجم لم تجد في تعجب الجاحظ من حكم شيخه معارضة كما ذهبت في قولها: «ويبقى حكم الجاحظ مقتصرا على إظهار تعجبه دون أن يفصل فيه وإن كان لا يخفى عن الناظر ما للجاحظ من بعد نظر في تفضيل البيتين على الأبيات التي فضلها أبو عبيدة لما فيها من صور شعرية مبتكرة»(٢٤). فإننا نأخذ تعجب أبي عثمان مأخذا آخر؛ إذ نجد فيه موقفا تعدى درجه الاختلاف في الرأي إلى أبعد من ذلك، فهو يكاد يعيب على أبي عبيدة قصوره عن إدراك مستوى البيتين الأخيرين وجودتهما العالية التي تجعلهما يتفوقان على البيتين الأولين لامرئ

القيس، من حيث البنية و التصوير وتوافق اللفظ مع المعنى المعبر عنه. ولعل موقف أبي عثمان هذا فيه مأخذ ضمني أخذه على شيخه الذي لم يعمل فكره في الأبيات محل الحكومة، ولم يخضعها للدرس والتحليل، مكتفيا بتقديم شعر المتقدم من الشاعرين في حكم النقد العربي. إذ أن رياسة امرئ القيس -صاحب البيتين الأولين- وتقدمه على عبيد أو أوس ليست محل جدل لدى القدامى.

وموقف الجاحظ من شيخه فيه أمارات الاختلاف، والطعن، وكثير من الشك في صحة بعض آراء أبي عبيدة في مجال النقد الأدبي، يؤكد ذلك عبارة أخرى فيها إشارة إلى طعنه في آراء شيوخه اللغويين، وفي أحكامهم، وفي كثير مما تمخضت عنه جهودهم العلمية من نتائج.

جاء فيه: «ولولا أن أكون عيابا ثم للعلماء خاصة، لصورت لك في هذا الكتاب بعض ما سمعت من أبي عبيدة ومن هو أبعد في وهمك من أبي عبيدة»(٢٥).

فالجاحظ الناقد والمفكر المتحرر لم يكن تقليديا في مقارباته النقدية يدين بالتبعية لأسلافه وشيوخه، فهو على الرغم من تأثره بهم في مجالات معينة، لم تخل جهوده من الرؤية الخاصة والنهج المستقل، اللذين أتاحا له النظر ليس في النصوص الإبداعية، وإصدار الأحكام فيها فحسب، بل النظر في أحكام غيره وإبداء الرأي فيها، حتى وإن كانت لشيخ رئيس، أو ناقد تحرير، وكذلك عدم تقبل آراء أسلافه ومعاصرية دون فحص وتمحيص. وإذا كان يظهر لبعض علماء اللغة والرواية كثيرا من التقدير والإكبار فإن نزعته العلمية، ومذهبه العقلي -الذي يعتمد الشك وسيلة للوصول إلى الحقيقة- كثيرا ما جعلاه يقف من بعض آراء أولئك الأشياخ موقفا حذرا، قد يتحول في بعض المواضع إلى معارضة بعض أحكامهم أو رفضها، من خلال إشارة أو ملاحظة كثيرا ما تحمل تلميحا إلى ذاك الرفض، أو ذاك الاختلاف، مع حرصه على عدم إيذاء هذه العالم أو ذاك الشيخ بالنص على العيوب والأخطاء التي تضمنها حكمه، أو ميزت رأيه. ثم الإسراع بالاستعانة

بأحكامه الأخرى التي يجد فيها الجاحظ ما يوافق نهجه ويطابق رؤيته، كما فعل هذا الموقف لأبي عبيدة، حيث تبناه، واستعان به في إثبات صحة مسألة من المسائل التي نالت الإجماع في النقد العربي القديم. وذلك حيث قال: «والذين هجوا فوضعوا من قدر من هجوه، ومدحوا فوضعوا من قدر من مدحوا، وهجاهم قوم فردوا عليهم وأفحموهم، وسكت عنهم بعض من هجاهم مخافة التعرض لهم، فسكتوا عن بعض من هجاهم رغبة بأنفسهم عن الرد عليهم، وهم إسلاميون: «جرير والفرزدق والأخطل، وفي الجاهلية: زهير، وطرفة، والأعشى والنابغة. هذا قول أبي عبيدة»[٢٦].

ما أنبل هذه الجملة الأخيرة، وما أعظم هذا الاعتراف بجهود الآخرين، ونسبة الفضل إلى أصحابه. إن أبا عثمان ما انتهى من تقديم هذا التقرير النقدي الهام، حتى سارع إلى التنبية إلى انه لأستاذه، واعتماده وإقراره بما تضمنه ليس مبررا للسطو عليه وإغفال اسم صاحبه، وكأنه يلمح إلى أنه إن كان عارض شيخه في رأي، فإن ذلك يبقى جزئيا محصورا في مسألة محددة، وأن فضل أستاذه وسعة علمه ليسا مجالا للشك.

فمن ذكرهم أبو عبيدة هم الشعراء المقدمون في الجاهلية والإسلام، ليس في المديح والهجاء فحسب، بل في جملة الشعر العربي فهم الرؤساء بدون منازع. وإذا كان طرفة تأخر عن الرؤوس الكبار في الجاهلية فليس ذلك لرداءة شعره، أو قصور منه في بيوت الشعر من مديح وهجاء وفخر ونسيب وقد عده ابن سلام «أشعر الناس واحدة» على الرغم من تأخره إلى الطبقة الرابعة[٢٧] وعده لبيد أشعر الناس بعد أمرئ القيس[٢٨]. وقد تأخر عن الأوائل؛ لأنه من المقلين، لم يتح له الموت الإكثار من الشعر إذ خطفه شابا يافعا.

أما غياب أمرئ القيس عن حكم أبي عبيدة، وقبول الجاحظ به على الرغم من التقدير والإكبار الذي أظهره له في أحكام عديدة -كما مر بنا- (شاعر الشعراء من الأولين والآخرين [٢٩]) ضرب المثل به في الرياسة والنبوغ، كما مر بنا في النموذج الذي قدم فيه أبيات عنترة) فإن مرده أن الملك الضليل لم يكن شاعر مديح وهجاء، بل كان أهم شعره في الوصف والنسيب، والنقاد مجمعون على أنه أحسن طبقته تشبيها. وما له من أشعار قليلة في المديح لا تقارن بما لزهير والنابغة ناهيك عما للأعشى صناجة العرب!. والمفاضلة والتقديم إنما يتمان بناء على أشعار المديح والهجاء. ألم يجب الفرزدق ذاالرمة لما سأله عن سبب تأخره عن الفحول، بقوله: «لتجافيك عن المدح والهجاء واقتصارك على الرسوم والديار»[٣٠].

ورجوع أبي عثمان إلى أحكام غيره لم يكن حبيس دائرة علماء النقد، وشيوخ اللغة والرواية، بل امتد إلى دائرة الشعراء النقاد، وبخاصة إذا كانت تلك الأحكام النقدية مؤسسة تدور حول نص شعري، كما هي الحال في هذا الموقف الذي استعان فيه بأحكام غيره. قال: «وقال الشماخ بن ضرار*:

كأن قتودي فوق جأب مطرّد
من الحقب لاحته الجداد الغوارز
طوى ظمأها في بيضة القيظ بعدما
جرت في عنان الشعر بين الأماعز
وظلت بيمؤود كأن عيونها
إلى الشمس هل تدنو، ركيّ نواكز

ولهذه الأبيات كان الحطيئة والفرزدق يقدمان الشماخ بغاية التقدم[٣١]

نستطيع أن نخرج من النماذج السابقة التي قدمناها على مقاربات الجاحظ لمسائل الموازنة والمفاضلة بالملاحظات التالية:

١- يعد موقف الجاحظ من بشار وعمرو بن كلثوم في الموازنة التي عقدها بينهما في ذلك المعنى دليلا لا يترك مجالا للشك على تقيد أبي عثمان بالمعيار الجمالي في أحكامه النقدية، والالتزام بالموضوعية. حيث إنه على الرغم من تصديه لكل ألوان الطعن والهجمات التي وجهت إلى العرب، ووقوفه في وجه الشعوبية، وأصحاب الأهواء والملل الأخرى المعادية

للعنصر العربي في مجتمعه، لم يتردد في تقديم رأس من رؤوس الشعوبية، وأحد الذين أظهروا أكبر قدر من العداء لكل ما هو عربي إسلامي، على شاعر عربي وفحل من فحول الجاهلية. فالعرق والزمان والمكان لا دخل لها في الموازنة بين النصوص الشعرية.

٢- التقديم أقره الجاحظ في معنى، أي جعله محدودا، وليس مطلقا عاما وهو مؤشر على منهجه النقدي في الموازنة بين النصوص الشعرية والمفاضلة بين أصحابها، حيث حرص على الإحجام عن إصدار الأحكام المطلقة أو تعميمها على إبداع الشعراء بعامة، انطلاقا من إيمانه بأن لكل شاعر معاني حسانا، وصورا بديعة وألفاظا كريمة، وله بالضرورة أخرى لا ترقى إلى درجة الجودة.

٣- التفوق في المعنى، أو غرض لا يعني التقدم المطلق على الأقران، فإجادة عنترة في وصف الذباب، وإبداعه في ابتكار تلك الصور وعجز الشعراء الذين راموا مجاراته فيها، لا تخول له احتلال الصدارة بين الشعراء القدامى. وإلا ما كان أبو عثمان ذكر امرأ القيس في ذلك المجال «شاعر الشعراء من الأولين والآخرين».

٤- اللجوء إلى مقارعة أكبر الشعراء بمعنى الشاعر المجيد، ترفع من قيمة نصه، وتعظم من شأن ذلك الشعر، فالجاحظ لو قال عن شعر عنترة أو عرض له المسيب، أو عمرو بن كلثوم، أو الحارث بن حلزة، أو أحد شعراء العصر من طبقة عنترة ومستواه لكان أمرا عاديا، ولما أظهر تفوقه بهذا القدر، وجليل عمله الفني. أما أن يقول لو عرض له امرؤ القيس وهو أحد الرؤساء المقدمين في العصر كله، و«أحسن طبقته تشبيها» فهذا ما يرتقي بذلك العمل الفني إلى أعلى القمم، ويبرز إضافته إلى الشعر العربي بإبداعه تلك الصورة التي غدا بها من أصحاب الأبيات المقلدات والأوابد التي تسير بها الركبان، ويسوقها العلماء والنقاد نماذج وشواهد في أعمالهم.

٥- مثل هذه الأبيات الحسان المقلدات في شعر شاعر ما، تسهم في الإعلاء من قدره، وتعظيم شأنه لدى الشعراء والنقاد، وتتيح له أن يتقدم درجات في سلم المراتب.

٦- يستعين الجاحظ في بعض المواضع بأحكام غيره، سواء كانت لعلماء وشيوخ اللغة والرواية كأبي عبيدة أو لشعراء عرفوا بأحكامهم النقدية كالفرزدق. وهو في هذه الحال يحرص على نسبة الحكم إلى صاحبه ليعرف المتلقي فضله، ويدرك من ثم تبني أبي عثمان ذاك الموقف لتوافقه مع رؤيته في تلك المسألة.

هذه هي قضية الموازنة والمفاضلة في القضايا النقدية عند الجاحظ، وهذه هي أحكامه في هذا المجال الهام من مجالات النقد الأدبي. أثبت من خلالها أنه صاحب فضل، إذ أنه أسهم بقدر غير قليل في إثراء الحركة النقدية العربية القديمة وبنائها على أسس فنية خالصة. حيث إنها كانت تنظر في النص الشعري وحده، بعيدا عن المؤثرات الذاتية والفكرية والعرقية. حتى المعيار الأخلاقي أسقطه الجاحظ مبرهنا على أنه أكثر حداثية من تلميذه وخصمه ابن قتيبة الذي راح ينقل عن أمير المؤمنين عمر -رضي الله عنه- حكمه برياسة زهير لطبقة القدامى؛ لأنه «كان لا يعاظل بين القول، ولا يتبع وحشي الكلام، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه»[٣٢] أي لا يكذب.

إن فصل الجاحظ بين الفن والأخلاق يعد إضافة ذات أهمية كبرى في تاريخ الدراسات الأدبية، لا يقل شأنا عن إنصافه خصومه في العقيدة والمذهب والفكر. ونصه -تصريحا- على تقدمهم في بعض مجالات الإبداع الفني، بناء على جودة نصوصهم وتفوقهم في التعبير عن بعض المعاني والأفكار.

وجملة القول في هذا المجال: إن أبا عثمان الجاحظ على الرغم من عدم خوضه في الموازنات المطلقة المتسمة بالتعميم والشمولية، قد أفاد النقد العربي القديم عندما عمد إلى عقد الموازنات بين المعاني والصور والموضوعات التي جعلها الفيصل في تقديم شاعر أو تأخيره. ■

الحواشي:

١- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبين، تحقيق عبدالسلام هارون، ط مكتبة الخانجي ١٩٧٥، ١٣٥/١.

٢- ابن سلام الجمحي، محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، ط مطبعة المدينة، مصر،دت٥٢/١.

٣- المصدر السابق، ٣٧٩/١.

٤- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، ط مصطفي البابي الحلبي. مصر ١٩٦٥-١٩٦٩, ٣.

٥- د/عياد شكري محمد، المذاهب الأدبية عند العرب و الغربيين، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٧٧, ١٩٩٣، الكويت. ص٢١٣.

٦- الجاحظ، الحيوان، مصدر سابق ٢٧/٢.

٧- العزب، محمد أحمد، قضايا نقد الشعر في التراث العربي، ط،مطبعة رفاعي،القاهرة، ١٩٨٤, ٢٠٢/١.

٨- ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط٣، دار التراث العربي، مصر ١٩٧٧, ٦٩/١.

٩- د/شكري عياد،المذاهب الأدبية عند العرب والغربيين، مرجع سابق ص ٢١٣.

١٠- سلام،محمد زغلول، تاريخ النقد العربي، ط دار المعارف، ١٩٦٤, ٦٤/١.

١١- عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط دار الثقافة، ط رابعة(٤) بيروت،١٩٨٣،ص١٦.

١٢- الجاحظ، الحيوان، مصدر سابق، ١٣٠/٣.

١٣- د/شكري عياد، المذاهب الأدبية عند العرب والغربيين،مرجع سابق ص ٢١٣.

١٤- الجاحظ، البيان والتبيين، مصدر سابق،٢٨/٣.

١٥- المصدر السابق،١٦/١.

١٦- ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط عاشرة(١٠)، دار المعارف، دت،ص١٤٩.

١٧- المصري، محمد بن عبدالغني، نظرية أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، ط دار العدوي، عمان، الأردن ١٩٨٨،ص٦٦.

١٨- الجاحظ، الحيوان، مصدر سابق،١٢٧/٣.

١٩- المصدر نفسه، ١٢٨/٣.

٢٠- المصدر نفسه،١٢٧/٣.

٢١- المصدر نفسه،٣١٢/٣.

٢٢- المصدر نفسه،٣١٢/٣.

٢٣- الجاحظ، الحيوان، مصدر سابق،١٣١/٦.

٢٤- النجم، وديعة طه،الجاحظ والنقد الأدبي، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية العاشرة ١٩٨٩،ص ٣٢.

٢٥- الجاحظ، البيان والتبيين، مصدر سابق، ٢٤/٤.

٢٦- المصدر السابق،٨٣/٤.

٢٧- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، مصدر سابق،١٣٧/١.

٢٨- المصدر السابق، ٥٤/١.

٢٩- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، رسائل الجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون،ط مكتبة الخانجي، مصر ١٩٦٥-١٩٦٩, ١١٤/٢.

٣٠- المرزباني، محمد بن عمران، الموشح على مآخذ العلماء على الشعراء،ط جمعية نشر الكتب العربية، مصر ١٩٢٤،ص ١٧٣.

٣١- الجاحظ،الحيوان، مصدر سابق، ٧٩/٥.

٣٢- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق،١٤٣/١.

* البيتان في ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،ط٣ دار المعارف،مصر،دت،ص ١٤٤، مع بعض الاختلاف في الرواية.

** البيتان في مختارات ابن الشجري، لعبيد بن الأبرص، انظر ابن الشجري، هبة الله بن علي، تحقيق على محمد البجاوي ط دار نهضة مصر، القاهرة،دت،ص٣٧٦. وصدر البيت الثاني فيه: فمن بنجوته كمن بمحفلة. وفي اللسان، مادة:نجا:٤٣٦١/٦ من طبعة دار المعارف، مصر: البيت الثاني منسوب برواية الجاحظ في الحيوان.

* أبيات الشماخ في ديوانه، تحقيق صلاح الدين الهادي، ط دار المعارف، مصر ، دت، ص١٧٥.

المصطلح النقدي بوصفه تعبيراً عن الوعي المنهجي في الخطاب النقدي العربي الحديث

فـاضل ثـامر *

يحظى المصطلح الأدبي والنقدي اليوم بعناية استثنائية من قبل النقاد والباحثين والمترجمين والكثير من المؤسسات والمحافل والمجامع اللغوية والعلمية وهيئات التعريب في الوطن العربي، حتى يبدو وكأننا نعيش في عصر ذهبي حقيقي للمصطلح الأدبي يكاد يغطي على الكثير من المظاهر المهمة في ثقافتنا العربية الحديثة وبشكل خاص منذ السبعينات وحتى الآن.

ترى ما هو السر الذي يكمن وراء هذه الخطوة التي يمتلكها المصطلح الأدبي في ثقافتنا الحديثة في العقود الثلاثة الأخيرة تحديداً. هناك من يعزو ذلك إلى فاعلية حركة الترجمة من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية وإلى نشاط جيل جديد من المعجميين العرب ومؤسساتهم العلمية في ضبط هذا المصطلح أو ترجمته ووضعه وفق أسس جديدة، وهناك من يقرن ذلك بما يجري في الساحة الأدبية والنقدية العالمية منذ الانفجار النقدي واللساني وبشكل خاص منذ الستينات وحتى وقتنا هذا، وأخيرا فهناك من يعزو ذلك إلى تأثير المركزية الغربية على ثقافتنا الحديثة ويعدّ ذلك مظهراً خطيراً وسلبيا من مظاهر المثاقفة والاستلاب وتشويه الهوية الذاتية والقومية.

قد يكون لهذه الأسباب، وربما لغيرها، تأثير مباشر أو غير مباشر في يقظة المصطلح الأدبي والنقدي وحركيته اللافتة للنظر، لكنني أرى، بعد إستقصاءات دقيقة فيما هو جوهري وعرضي في خطابنا الثقافي والنقدي الحديث، أن ذلك يقترن أساساً، وقبل كل شيء بسعي الناقد العربي الحديث للبحث عن رؤى منهجية نقدية حديثة تحقق التوازن بين موروث نقدي متماسك وسيل جارف من المنهجيات والمنظورات النقدية الحديثة التي دقت أبواب النقد العربي بعنف وقوة جعلته يواجه «صدمة نقدية» حادة ومؤلمة في آن واحد.

ولكن وقبل الاستطراد في فحص هذه الإشكالية، حري بنا أولا الوقوف أمام طبيعة المصطلح ذاته ووظيفته وخصوصية هذا العلم الجديد، أعني علم المصطلح أو المصطلحية Terminology الذي استطاع أن يسرق أنظار الجميع بهذه السرعة.

علم المصطلح أو المصطلحية علم قديم جديد هدفه البحث في العلاقة بين المفاهيم التي تنتمي إلى ميادين متخصصة من النشاط البشري، باعتبار وظيفتها الاجتماعية والثقافية والدلالية. ويشتمل علم المصطلح، من جهة، على وضع نظرية ومنهجية

* أستاذ الفلسفة السياسية والفكر العربي المعاصر في كلية الآداب/ الرباط.

لدراسة مجموعات المصطلحات وتطورها، ويشتمل من جهة أخرى على جمع المعلومات ومعاملتها، وكذلك على تقييمها عند الاقتضاء، سواء كانت هذه المعلومات أحادية اللغة، أو متعددتها[١].

ويحدد باحث عربي الجوانب الأساسية التالية لعلم المصطلح:

أولا: البحث في المفاهيم المتداخلة (الجنس/النوع) و(الكل/الجزء) والتي تمثل صورة أنظمة المفاهيم التي تشكل الأساس في وضع المصطلحات المصنفة التي تعبر عنها في علم من العلوم.

ثانيا: البحث في المصطلحات اللغوية والعلاقات القائمة بينها، ووسائل وصفها، وأنظمة تمثيلها في بنية علم من العلوم، وبهذا المعنى يكون علم المصطلحات فرعا خاصا من فروع علم الألفاظ أو المفردات Lexicology وعلم تطور الألفاظ Semasiology.

ثالثا: البحث في الطرق العامة المؤدية إلى خلق اللغة العلمية والتقنية، بصرف النظر عن التطبيقات العلمية في لغة طبيعية بذاتها، وتصبح المصطلحية بذلك علماً مشتركا بين علم المعرفة (الابستمولوجيا) والتصنيف، وكذلك بين اللسانيات والمنطق والوجود والإعلاميات. فكل هذه العلوم تتناول، في جانب من جوانبها التنظيم الشكلي للعلاقة المتعددة بين المفهوم والمصطلح[٢].

والمصطلح ذاته لا يتشكل من لغة اعتيادية أو معيارية، وإنما من لغة واصفة أو (ما وراء اللغة) Meta-Language، وهي لغة عن اللغة، تمتلك قدرة أكبر على التجريد الذهني والمفهومي، لأنها تتجاوز الإطار اللفظي والمعجمي وتزحزحه إلى دلالات جديدة، لم يكن يحملها في السابق، وهو ما سبق، وأن تنبه له عدد من العلماء والباحثين العرب القدامى. إذ سبق للشريف الجُرجاني أن قال أن الاصطلاح «عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما، يُنقل من موضعه الأول» كما ذهب إلى مثل هذا أبو البقاء اللغوي عندما قال إن الاصطلاح «هو اتفاق القوم على وضع الشيء، وقيل إخراج الشيء عن المعنى إلى معنى آخر لبيان المراد» وحديثا ذهب مصطفي الشهابي إلى القول بأن الاصطلاح «يجعل للألفاظ مدلولات جديدة غير مدلولاتها اللغوية الأصلية» بل إنه تنبه للتفرقة بين ما أسماه بالمدلول اللغوي للمصطلح ومدلوله الاصطلاحي[٣].

وبهذا يقف المصطلح في فضاء لساني وسيميائي ودلالي قريب إلى حد كبير من الفضاء الذي تقف فيه النظرية الواصفة أو (ما وراء النظرية) Meta-Theory حيث نجد استقصاء نظريا في حقل نظري معين، وهو ما يخلق مستوى أعلى من مستويات التدليل والترميز، يختلف عن المستوى المعروف لشفرات اللغة الاعتيادية ليغدو لغة ثانية وبناء على ذلك يمكن النظر إلى المصطلح بوصفه دالا أو علامة من نوع خاص يمكن أن نسميه بالدال الاصطلاحي (أو العلامة الاصطلاحية)، وهو بهذا شبيه بالدال الأسطوري أو العلامة الأسطورية، ضمن نسق سيميائي من الدرجة الثانية، يمارس تأثيره الدلالي على مستوى المعنى الإيحائي الحاف Connotation، وليس على مستوى المعنى الذاتي القار Denotation. والمعنى الإيحائي الحاف، كما يذهب إلى ذلك رولان بارت، في مثل هذا النسق، يمثل نوعا من الانتقال من المعنى الدلالي أو الإشاري إلى معنى دلالي جديد آخر. فالمعنى الإيحائي يتم عندما تصبح العلامة المتكونة من العلاقة بين الدال والمدلول دالا لمدلول أبعد. ولو شئنا تطبيق مفهوم بارت الخاص بالأسطورة على المصطلح لوجدنا أن هذه العلاقة تنطوي على عملية ثلاثية ترميزية متمثلة في الدال والمدلول ونتاجهما المشترك العلامة لخلق بنية دلالية جديدة، حيث يحدث كل شيء، كما لو أن الأسطورة (وبالنسبة لنا الدال الاصطلاحي) قد نقل النظام الشكلي للتدليلات الأولى إلى جوانب فرعية يمكن التدليل عليها بالترسيمة السيميائية التالية[٤]:

لغة

١- دال	٢- مدلول	
٣- علامة		
أ- دال		ب- مدلول
ج- علامة		

أسطورة أو علامة إصلاحية

إن هذا الامتياز الذي يحتفظ به المصطلح في أنظمة الدلالة يجعلنا نؤكد الوظيفة التداولية والابستمولوجية التي يمكن أن ينهض بها المصطلح بوصفه وسيطا مشتركا بين مختلف اللغات والثقافات، يمتلك الكثير من سمات الوسيط (عبر - اللغوي) لكنه يظل ينتمي، في الجوهر، إلى حد كبير إلى المستوى الرمزي Symbolic بمصطلحات جارلز بيرس السيميائية الثلاثية. إن هذا الاستدراك مفيد، لأن المصطلح، بوصفه علامة من نوع خاص هو جزء من التعبير اللغوي، حيث تكون المفردة اعتباطية وغير معللة بشكل عام، وهذا لا يمنع طبعا، أن يمتلك المصطلح قوة تداولية ودلالية قريبة إلى حد ما من فضاء العلامة الأيقونة Iconic بسبب امتلاكه لمواضعة اجتماعية وثقافية تعاقدية بين مختلف الثقافات واللغات الإنسانية. وهذا هو سر تحول المصطلح في الثقافة الإنسانية إلى رسول مشترك للتواصل والتفاهم، له ما له، وعليه ما عليه، بوصفه رسالة مفهومة ومشتركة موجهة إلى البشر[٥]. ونتفق هنا مع الدكتور عبدالسلام المسدي الذي يلخص إشكالية المصطلح بالقول إنه إذا «ما كان اللفظ الأدائي في اللغة صورة للمواضعة الاجتماعية، فإن المصطلح العلمي في سياق نفس النظام اللغوي يصبح مواضعة مضاعفة، إذ يتحول إلى اصطلاح في صلب الاصطلاح، فهو إذن نظام إبلاغي مزروع في حنايا النظام التواصلي الأول، هو بصورة تعبيرية أخرى علامات مشتقة من جهاز علامي أوسع منه كمّا وأضيق دقة وبذلك يغدو المصطلح، علاميا، شاهداً على غائب، أو حضور لغيبة»[٦].

وبعد يمكن التأكيد أن نضج علم المصطلح في الثقافة العربية وبالذات خلال العقود الثلاثة أو الأربعة الأخيرة إنما هو دليل على النقلة الحداثية التي حققتها الثقافة العربية وتجاوزها مرحلة الفوضى والاضطراب إلى إدراك واضح وعلمي لحدود المفاهيم والمصطلحات العلمية المختلفة التي تتداولها، والتي تتجسد أساسا في نضج الاتجاهات المنهجية الواضحة في مختلف العلوم الطبيعية والاجتماعية وبشكل خاص في ميدان اللسانيات والنقد الأدبي، ومما له أهمية استثنائية في هذا المضمار أن يقترن نهوض المصطلح الأدبي والنقدي بالبحث الجاد والعميق للناقد العربي عن منظورات نقدية منهجية جديدة، حيث غدا الناقد العربي هو المحرض الأول على تفعيل المصطلح النقدي وإشاعته وتداوله ونقله من متون المعاجم إلى فضاء الممارسة النقدية الخلاقة.

لقد أدرك الناقد العربي أن الوعي المنهجي يشكل أحد المرتكزات الأساسية في نضج أية حركة نقدية جادة. لذا فقد كان هذا الناقد، ومنذ مطلع هذا القرن تقريبا، مشغولا بمحاولة صياغة موقف منهجي واضح في الممارسة النقدية، ويمكن القول إن تاريخ النقد العربي الحديث في هذا القرن هو، إلى حد ما، تاريخ الصراع من أجل اكتشاف منهج خاص في الرؤيا النقدية، لكن هذا الصراع لم يكن يسيرا ومباشرا، وظل يصطدم بعقبات كبيرة، ويبدو أن الحديث عن المنهج أو النقد المنهجي سيظل، وإلى أمد بعيد أحد محاور الجدل النقدي الخلافي في فكرنا الحديث، ذلك إنه يؤشر وعيا صحيا بأهمية المنهج والتفكير المنهجي في الخطاب النقدي تحديدا، وفي العلوم الإنسانية والاجتماعية بشكل أعم. إذ لا يمكن الحديث عن أية حركة منهجية جادة، ما لم يتوفر لها شرط الوعي المسبق بآلية المنهج النقدي. فقد كان الوعي الذاتي بأهمية المنهج هو المنطلق الأساسي لتأسيس مسارات جديدة، منظمة ومتماسكة في الخطاب النقدي الحديث، وهو المنطلق الأساسي لفاعلية المصطلح الأدبي والنقدي وحركيته المتميزة اليوم.

لقد أدرك الناقد العربي، وهو يعيد صياغة

منظوره النقدي أن الكثير من الأدوات القديمة قد أصبحت عاجزة عن تلبية احتياجاته النقدية المتزايدة، ومنها المصطلح النقدي التقليدي، التراثي أو المترجم في آن واحد. ولذا فقد راح يبحث عن مصطلح نقدي جديد، ويعيد تفعيل أو تشغيل الكثير من المصطلحات النقدية الموروثة أو التقليدية أو حتى المترجمة. كما عكف على وضع وصياغة وتوليف مصطلحات جديدة لم تكن متداولة من قبل. وأفاد في عمله هذا، بكل تأكيد، من المصطلح الأجنبي الحديث، إلا أنه لم يكن أسيرا لهذا المصطلح في متونه الأجنبية ، ولم يكن المصطلح هو الفخ الذي استدرجه إلى هذا المنهج النقدي أو ذلك، بل العكس هو الصحيح، فالمنهج النقدي هو الذي دفعه لتثوير المصطلح النقدي ،إعادة تشغيله وتفعيلة بطريقة جديدة تلائم رؤياه المنهجية الحديثة. إنَّ فحصا دقيقا لمسار الحركة النقدية العربية، منذ السبعينات تحديدا، يؤكد هذه الحقيقة فقد كان المصطلح الأدبي والنقدي متوفرا ومبثوثا في المعاجم اللسانية والنقدية، لكنه لم يمتلك فاعليته وتجدده وتطبيقاته إلا من خلال بحث الناقد العربي عن رؤيا منهجية جديدة، بل يمكن القول إن الكثير من المعاجم الاصطلاحية التي ظهرت خلال هذه العقود ظلت متأخرة، إلى حد كبير، عن حركية المنهج في الخطاب النقدي العربي، وعن توق الناقد العربي الحديث لإخصاب المصطلح النقدي بحمولات معرفية ودلالية جديدة لم تكن مقترنة به. إن مصطلحات أدبية ونقدية معينة مثل اللسانيات والخطاب والنص والسردية والشعرية والأسلوبية والبنيوية والقراءة والتأويل والتداولية لم تعد مجرد مصطلحات معجمية معزولة قائمة لذاتها، بوصفها مفردات معجمية قارة، بل غدت مناهج نقدية مستقلة، لذا أصبح الاشتغال عليها، ومن خلالها اشتغالا على المنهج النقدي، وليس مجرد اشتغال في نطاق المعجم الاصطلاحي، على الرغم من أهمية هذا الأخير.

ولو شئنا التوقف أمام مصطلحي الخطاب والنص في الخطاب النقدي العربي الحديث فقط لوجدنا كمّا هائلا من التحديات والتوصيفات التي لم يتوقف عندها معجم نقدي لوحده. فقد أصبح الخطاب منهجا، وطريقة لفحص المكونات الداخلية للعمل الأدبي، تعنى بطريقة تشكل هذا الخطاب وصياغته وفاعليته الدلالية. بل يمكن القول، بكل ثقة بأن مساهمة النقاد العرب في إغناء مصطلحي النص والخطاب، سواء على مستوى الممارسة أو على مستوى التنظير المفهومي والاصطلاحي، هي أكبر وأعمق من أي جهد معجمي مستقل سابق، وينطبق مثل هذا القول، وبدرجات متفاوتة على الكثير من المصطلحات الأدبية والنقدية المهمة التي غدت مناهج وعلوما مستقلة لها ضوابطها وآفاقها وإجراءاتها الخاصة. وهذه الحقيقة تبرئ الناقد من تهمه التبعية الثقافية للآخر. والتوقف عند مرحلة النقل والاستهلاك بعيدا عن الابتكار والإنتاج والإضافة وإذا ما كنا نأخذ على حركة النقد العربي الحديثة في بداياتها بعض مظاهر التقليد التبعية للآخر، وخاصة في المراحل الأولى لتلمس المناهج النقدية الحديثة، فإن هذه الحركة اليوم قد تجاوزت مرحلة البدايات المضطربة ودخلت مرحلة الابتكار والإضافة والإنتاج والخصوصية، وهي مرحلة ضرورية وطبيعية في سياق تطور الثقافة العربية في هذا القرن، وبشكل خاص في العقود الثلاثة الأخيرة منها تحديدا، وهذه النقلة لها ما يقابلها في تطور الثقافة العربية الكلاسيكية في العصور الوسيطة وبالذات بعد أن بدأت عملية الترجمة من اللغات الأجنبية إلى اللغات العربية. فإذا ما كان القرنان الثاني والثالث الهجريين قد شهدا ازدهار حركة الترجمة إلى العربية بوصفها عملية نقل شاملة، فإن القرن الرابع الهجري قد شهد مرحلة جديدة كانت نتيجة للمرحة الأولى تميزت بالابتكار والإضافة والجهد الشخصي المتميز. وفي هذا يشير الأستاذ كمال اليازجي «فما أن هلّ القرن العاشر الميلادي (الرابع الهجري) حتى أخذت الحركة العلمية في النضج وغدت الترجمات مردفة بالتعليقات

والشروح، وبدأت المؤلفات في هذه المواضيع تظهر أولا بصورة دراسة قصيرة في موضوعات محدودة، ثم بشكل مؤلفات جامعة، فيها اقتباس واجتهاد وتحليل ونقد وتنظيم وتبويب واستنباط ووضع»(٧). وهذا يعني أن حركة الترجمة في العصر الوسيط قد مرت بطورين مختلفين: الطور الأول كان يقتصر على عملية النقل، والطور الثاني كان يتسم بنضج الباحث العربي مترجما ومفكرا وناقدا، وانتقاله إلى مرحلة الإضافة والتعليق والابتكار، «وإذا ما كان المسلمون في القرنين الثاني والثالث للهجرة قد شغلوا بنقل العلوم الأجنبية وتفهمها، فإنهم كانوا في القرن الرابع يدرسون بأنفسهم، لأنفسهم، وانتقلوا من الجمع والتحصيل إلى الإنتاج الشخصي»(٨).

ومن هنا أيضا يمكن القول إن تاريخ المصطلح الأدبي والنقدي في ثقافتنا الحديثة قد مرّ بطورين أو مرحلتين متميزتين. في المرحلة الأولى كان يجري التركيز على عملية تكديس المصطلح النقدي عن طريق النقل والترجمة والوضع وكان العمل الأساسي ينهض به مترجمون ومعجميون متخصصون في مختلف فروع المعرفة، وظل الناقد خلال هذا الطور متلقيًا ومستهلكًا للمصطلح الجديد، وأحيانا بحذر كبير، أو بانبهار مبالغ فيه.

أما المرحلة الثانية فتتسم بدخول الناقد العربي ميدان المصطلح الأدبي مترجمًا أو مطبقًا لمناهج نقدية حداثية، حيث وجد هذا الناقد نفسه أمام إشكاليات جديدة برزت على مستوى الممارسة النقدية المنهجية، دفعته إلى إعادة فحص المصطلح النقدي وتقليبه على أوجهه المختلفة ليفيد منه في منهجه النقدي الجديد، وأحس في مناسبات كثيرة أن الحدود المعجمية والدلالية التي تقدمها له حركة الترجمة والمعجمية العربية والاصطلاحية الحديثة لم تعد تلبي طموحه واحتياجاته على مستوى الممارسة النقدية، ومن هنا بدأ اشتغاله الجاد، مبتكرا، ومنتجا ومضيفا في مجال المصطلح الأدبي والنقدي. فلم يعد همّ الناقد الذي يفحص المصطلحات الأسلوبية أو السردية مجرد تلقٍ سلبي لهذه المصطلحات وإنما تحول بدوره إلى صانع مصطلحات وفق أطر شكلية ودلالية جديدة فأضاف وضبط وأقصى وأستثنى وطور وأجتهد مدشنًا بذلك مرحلة الابتكار الخصب في المصطلح الأدبي والنقدي المنبثق من سيرورة الخطاب النقدي المنهجي للناقد العربي الحديث، وهي المرحلة الراهنة التي بدأت تؤتى أُكلها في نقدنا العربي الحديث وفي فاعلية علم المصطلح الحديث بشكل عام، وهو ما يذكرنا بمرحلة مهمة في تطور الخطاب النقدي العربي في العصر الوسيط وبالذات عندما بدأت البواكير الأولى لحركة النقد المنهجي عند العرب في العصر الوسيط، حيث ساعد النقد المنهجي الناقد العربي لتجاوز مرحلة النقد الذوقي غير المسبب إلى نقد ذوقي مسبب، وتحوله اللاحق إلى فحص منهجي شامل للخطاب الشعري، ويقرن الدكتور محمد مندور بين التطور الحضاري عند العرب وظهور المنهج النقدي، فبعد أن يعيب على النقد الذوقي أمرين أولهما عدم وجود منهج وثانيهما عدم التعليل المفصل، يشير إلى أن عدم وجود المنهج أمرٌ طبيعي في حالة البداوة التي كانت تسيطر على العرب «والنقد المنهجي لا يكون إلا لرجل نما تفكيره فاستطاع أن يخضع ذوقه لنظر العقل، وهذا ما لم يكن عند قدماء العرب وما لا يمكن أن يكون»(٩).

ولهذا فبعد أن راح النقد المنهجي يتخذ سبيله إلى ممارسات النقاد العرب اللاحقة أصبح بالإمكان تلمس حدود جديدة وواضحة للمصطلح الأدبي والنقدي، لم تكن محدودة أو معروفة من قبل. ونقدنا العربي الحديث مثال ملموس على حالة النضج والارتقاء والخصوبة التي تمر بها الثقافة العربية الحديثة، وإلى حد ما بنية المجتمع العربي الحديث وهو يشق طريقة بصعوبات بالغة في عالم التحديث والتحديات والبناء.

لقد أدرك الناقد العربي الحديث أن من مظاهر تبلور الوعي المنهجي في الخطاب النقدي الوصول إلى مشترك لفظي واصطلاحي يتحول، بمرور الزمن، إلى مواضعة اجتماعية وثقافية مشتركة قادرة على أن

تتحول إلى شفرة مشتركة قابلة للفهم والتداول والتوصيل. ولذا فقد كاد المصطلح النقدي يصبح وكأنه الشغل الشاغل للناقد أو هو رهانه الوحيد، لكن الحقيقة أن هذا الناقد إنما كان يشتغل بالمنهج النقدي، وكان المصطلح النقدي واحدا من أدواته المعرفية المهمة في هذا البحث التي ساعدته في تجاوز مرحلة اللامنهج والانتقال من العشوائية والانتقائية والانطباعية والذوقية في الحكم النقدي، إلى الوعي المنهجي القائم على معايير وأسس نقدية واصطلاحية مشتركة ومعترف بها من قبل المؤسسة الثقافية، فالمصطلح النقدي، بوصفه بنية سيميائية ودلالية مشتركة بين الثقافات واللغات المختلفة، يتحول إلى لغة تفاهم مشتركة بين الثقافات والشعوب، تكتنز في داخلها رصيدا معرفيا واصطلاحيا في صورة عقد تداولي وقرائي وتواصلي يتجاوز الحدود المعجمية القارة أو الثابتة إلى فضاء إيحائي ودلالي عن طريق الإزاحة الدلالية المستمرة لحد المصطلح والتي يطلق عليها د. عبدالله إبراهيم «ظاهرة الانزياح الدلالي»(١٠)، والتي تكسب المصطلح حمولات دلالية ومعرفية متجددة، وهو ما يفسر لنا سر تحول المصطلح، في الثقافة الإنسانية، إلى رسول مشترك للتواصل والتفاهم والإبلاغ وصيرورته ركنا داخليا ومكونا بنيويا عضويا من مكونات الخطاب النقدي العربي الحديث.

إن هذا الاقتران الخصب بين الرؤيا المنهجية الجديدة للناقد العربي وحركية المصطلح الأدبي يشكل بدوره دفعا قويا لعملية التعريب، بمفهومها الواسع العريض في الوطن العربي (١١).

لقد أثرى الناقد العربي الحديث المعجم النقدي والاصطلاحي عن طريق وضعه داخل ممارسة ميدانية حية وأغناه بالشروح والتعليقات والشواهد. ولذا لم يكن غريبا أن يعمد هذا الناقد إلى إضافة هوامش وملاحق خاصة بالمصطلح النقدي والأدبي تنطوي على الكثير من التحديدات المنهجية والمفهومية الجديدة، بل إن بعض هذه الملاحق والهوامش تزيد، في بعض الأحيان، على المتن الأصلي ذلك ويمكن أن نستشهد لذلك ببعض الجهود المتميزة المبكرة في هذا الميدان، فالدكتور عبدالسلام المسدي قد وضع شروحات وتعريفات اصطلاحية تتجاوز المتن الأصلي لكتابه الرائد «الأسلوبية والأسلوب»(١٢)، ولم يقتصر جهد هذا الناقد على الميدان النظري أو المعجمي بل وضع المصطلح الأسلوبي موضع التطبيق الخلاق في عدد من قراءاته المتميزة وبشكل خاص في كتابه «قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وأبن خلدون»(١٣)، ويمكن القول إن المسدي قد أغنى المصطلح اللساني والأسلوبي والنقدي بوصفه ناقدا قبل أن يكون معجميا، لأن الهم النقدي لديه، وبالذات الهم المنهجي كان هو الدافع المباشر وراء هذا الاهتمام الخاص بالمصطلح الأدبي واللساني.

ونجد في تجربة ناقد آخر هو الدكتور محمد مفتاح مثالا مهما آخر. فالممارسة النقدية المباشرة، عبر سلسلة من الأعمال النقدية المهمة بدءا من «تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص»(١٤) هي التي دفعته للتوقف أمام هذا السيل الهائل من المصطلحات والمفاهيم النقدية الجديدة، بل يمكن القول إن هذا الناقد كان يكشف لنا في كل مؤلف من مؤلفاته النقدية عن معجم اصطلاحي جديد كما هو الحال في كتابه «التشابه والاختلاف- نحو منهاجيه شمولية»(١٥) بل إنه يفاجئ القارئ في كتابه «دينامية النص- تنظير وإنجاز»(١٦) بسيل جارف من المصطلحات النقدية الجديدة التي استقاها من حقول علمية وبيولوجية (إحيائية) مختلفة إضافة إلى اعتماده على المصطلحات اللسانية والسيميائية والمنطقية التي كان يشتغل بها في أعماله السابقة، وهو ما يؤكد قدرة الناقد على الإضافة والابتكار في ميدان إغناء المصطلح الأدبي والنقدي.

والناقد سعيد يقطين من النقاد العرب المتميزين الذين أغنوا المصطلح السردي في نقدنا الحديث. وقد ترافق بحث الناقد عن منهج نقدي، وبشكل خاص في ميدان السردية الأدبية، بتوظيف موفق للمصطلح

السردي، حتى كان تدفق المصطلح السردي لديه يسير بموازاة التحليل النقدي، ذلك أن الناقد لم يكن يبحث عن المصطلح السردي لذاته، بل بوصفه جزءا من مشروع نقدي متكامل لتحليل النصوص القصصية والروائية والحكائية الحديثة والقديمة على السواء. ولذا فقد كان اشتغاله بالمصطلح نابعا من كونه ناقدا معجمياً متخصصاً، وهذا هو ما دفعه إلى النظر الدائم بمصطلحة السردي للكشف عن إمكاناته المتجددة على الممارسة النقدية، وهو ما يؤكد أن المنهج النقدي في تنوعه هو الذي يفتح الآفاق الجديدة أمام تفعيل المصطلح الأدبي، وهو ما لاحظه الناقد سعيد يقطين بحق عندما لاحظ «أن الدال السردي (المصطلح) الواحد له مدلولات سردية (اصطلاحية علمية) متعددة بتعدد النظريات والاجتهادات»[١٦] ولذا نراه دائم الفحص والتعديل لأدواته المنهجية والمصطلحات السردية التي يتعامل معها.

وتعد مساهمة الدكتور صلاح فضل من المساهمات النقدية العربية المتميزة في ميدان إثراء وتعميق المصطلح الأسلوبي والسردي والدلالي، وقد كان له فضل التعريف المبكر في كتابه «نظرية البنائية في النقد الأدبي»[١٧] بالكثير من المصطلحات والمفاهيم اللسانية والأسلوبية والسيميائية، كما قدم مستويات جديدة للتحليل الأسلوبي في كتابه «علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته»[١٨] وأكد أن الناقد العربي لم يعد يعنى بمصطلحات الخطاب والنص بوصفهما مفردتين معجميتين بل بوصفهما أدوات للتحليل المنهجي الجديد كما نجد ذلك في كتابه «بلاغة الخطاب وعلم النص»[١٩] إضافة إلى ممارساته النقدية التطبيقية وتوظيفه العملي للمصطلح النقدي في عدد من كتبه التطبيقية مثل «أساليب السرد في الرواية العربية»[٢٠] و«شفرات النص»[٢١] وكلها تؤكد قدرة الناقد العربي الحديث، وهو يتلمس خطى المنهج النقدي الحديث، على تفجير المصطلح الأدبي وإخراجه من سكونيته نحو آفاق جديدة، معرفية ودلالية دائمة التجدد والاغتناء.

إن فحصا موضوعيا وميدانيا متأنيا للجهود النقدية العربية الحديثة لنقادنا المحدثين وبالذات منذ السبعينات وحتى الآن يؤكد أن الناقد العربي الحديث هو الصانع الحقيقي للمصطلح الأدبي بحدوده الدلالية الجديدة النابعة من ممارسة نقدية حية، وأن المصطلح الأدبي لم يعد محنطا داخل المعجمات والدوريات المتخصصة بل أصبح كائنا حيا ناميا وحاضرا في الممارسة النقدية رافضا الانغلاق والسكون والتقوقع داخل أطر دلالية أو معرفية ثابتة. ويمكن التدليل على ذلك بفحص الجهود النقدية الكبيرة لعدد كبير من النقاد العرب أمثال د. كمال أبوديب، د. محمد شكري عياد، د. جابر عصفور، د. صبري حافظ، محمد برادة، د. حاتم الصكر، د. شجاع العاني، د. عبدالله إبراهيم، سعيد الغانمي، ياسين النصير، حمادي صمود، طراد الكبيسي، د. أحمد مطلوب، فخري صالح، د. عز الدين إسماعيل، موريس أبو ناصر، سيد البحراوي، د. محسن جاسم الموسوي، د. سامي سويدان، أدونيس، خالدة سعيد، د. عبدالله الغذامي، عبدالنبي اصطيف، د. عبدالعزيز المقالح، د. غالي شكري، حميد لحمداني، يمنى العيد، د. حسام الخطيب، سعيد السريحي، محمد بنيس، د. توفيق بكار، د. محمد الهادي الطرابلسي، محمد لطفي اليوسفي، أحمد بو حسن، خلدون الشمعة، د. مالك المطلبي، د. عبدالواحد لؤلؤة، عبدالرحمن أبو عوف، د. عبدالمنعم تليمة، د. علي جواد الطاهر، إبراهيم فتحي، د. فيصل دراج، نبيل سليمان و د. جميل نصيف... وغيرهم.

وبعد فإنه يمكن القول يحق لنا أن ننظر بتفاؤل اكبر إلى الشوط الكبير الذي قطعته المعجمية العربية وكذا علم المصطلح أو المصطلحية في ضبط المصطلح ووضعه أو ترجمته وتعريبه. وتظل الحاجة قائمة لمزيد من العمل المعجمي اليومي من المترجم والمعجمي وإلى المزيد من الممارسة النقدية الخلاقة

من الناقد العربي الحديث وصولا إلى حالة مستقرة وناضجة حضاريا وثقافيا في حياة المصطلح الأدبي وتجنب كل ما يؤدي إلى التوزع واللبس والاضطراب والارتداد إلى الوراء. وهذا لا يمكن أن يتحقق إلا بالمواجهة الصريحة والمكاشفة اليومية والمراجعة النقدية لكل ما تحقق وانجز في هذا الميدان ورفض الوقوف عند حالة الاقتناع النهائي، فالحقيقة لا نهائية، وتظل المفاهيم والقراءات متجددة ومتبدلة وقابلة مثل الآلة (بروتيه) للظهور بحلة جديدة وبمظهر جديد، مع كل تحول ثقافي أو حضاري جذري، أو هزة معرفية واجتماعية عميقة الجذور.

فمن بدهيات فن الترجمة، التي أصبحت مألوفة جدا، أن يكون المترجم ملما إلماما كافيا، من الناحية المعرفية والعلمية بالحقل المعرفي الذي يترجم عنه، وأن يكون مطلعا على مقترحات المترجمين والباحثين والنقاد السابقة للمصطلحات والمفهوميات العلمية والمنهجية الإنسانية في ذلك الحقل. إذ لم تعد عملية الترجمة عملية آلية تعتمد على تقديم مقابلات لغوية من لغة أولى (لغة المصدر) إلى لغة ثانية (لغة الهدف) وينطبق هذا الأمر، وربما بدرجة أكبر على الناقد المتخصص في حقول اللسانيات والنقد الأدبي، إذ يفترض في مثل هذا الناقد أن يعرف معرفة دقيقة الحدود التي يتحرك فيها، وأن يكون مواكبا، وهذا أمر جوهري، للمنجزات والأصول والمبادئ السابقة في ميدان عمله، والتي عمل في ضوئها عدد من الباحثين والنقاد المترجمين العرب والأجانب. ومرة أخرى نقول يفترض في من يتصدى للاشتباك بحقل نقدي معين أن يكون على بينة في كل ما تحقق في هذا الميدان على مستوى ضبط المصطلح النقدي مفهوميا ولسانيا وصرفيا، وأن يكون مطلعا على المقترحات العملية التي قدمتها المجامع اللغوية وهيئات التعريب في الوطن العربي، وأن يبذل جهدا استثنائيا للاطلاع على مختلف المعاجم اللسانية والنقدية المتخصصة التي طبعت قبيل هذا التاريخ مستقلة أو مبثوثة في عدد من الدوريات الأكاديمية والعلمية العربية، وأن لا يمنح نفسه سلطة الحق المطلق بتقديم بدائل اصطلاحية أو ترجميه أو مفهومية بمعزل عن هذه المعرفة، وأن يحترم جهود النقّاد والباحثين والمترجمين واللسانيين الذين سبقوه في هذا المجال. ولا شك أن تبادل الخبرة بين المعنيين والنقاد والمتخصصين واللسانيين من مختلف الأجيال والمشارب أمر في غاية الأهمية، فنحن نفترض أن حركة النقد الأدبي، وكذا حركة الترجمة والتعريب في ميدان المصطلح الأدبي تغتني كل يوم بخبرات ومساهمات جديدة، وتراكم رصيدا معرفيا محسوبا لا يمكن تجاهله أو العمل خارج حدوده، والناقد أو الباحث أو المترجم الذي يتصدى للمصطلح الأدبي بالوضع أو الترجمة أو التعريف إنما يعتمد في عمله على رصيد من الخبرات والإنجازات السابقة وهو لا يشرع بعمل تأسيسي جديد يبدأ فيه من درجة الصفر، ويتجاهل أو ربما يجهل كل ما قدمه زملاؤه السابقون في هذا الميدان، وهذا طبعا لا يصادر حقه الشرعي في الاجتهاد والتجاوز والتفرد إن كان ذلك ضروريا ومبررا حقا وفق معطيات معرفية وعلمية ولسانية معقولة ومقبولة وغير ناجم عن مجرد الرغبة في الاختلاف والتفرد والخصوصية. إنَّ ناقدا أو مترجما يصر على استخدام مصطلح أدبي أو لساني معين لم يكتسب شرعية وانتشارا وقبولا، لمجرد أنَّه كان قد أقترح هذا المصطلح في السابق، ويتجاهل الصيغة المتداولة والمأنوسة التي راحت تشيع بين النقاد والمترجمين والقراء لا يخدم عملية إثراء الرصيد الاصطلاحي المشترك وتوحيده ولا يكشف عن تواضع العلماء، بل يُفْصِحُ عن نزعة ذاتية ونرجسية متطرفة، فليس الهدف أن يخلق كل واحد منا معجمه الاصطلاحي المستقل، ما لم يكن ذلك ضروريا حقا – وإنما الهدف هو محاولة الوصول إلى قواسم مشتركة وإشاعة مجموعة من الشفرات المشتركة المفهومة بقصد خلق لغة تواصل شفافة ومرنة بين النقاد والمترجمين والقراء. ويمكن القول إن محاولات بعض النقاد والمترجمين التي تتم خارج

هذا الإطار التاريخي لنمو المعرفة المنهجية وتكدس الخبرة النقدية والترجمية والاصطلاحية المشتركة، وتصر على الركون إلى سلطة الخبرة الذاتية المحدودة فقط، بل وأحيانا على الذائقة الشخصية، ليس إلا، لا بد وأن تقع في أخطاء جسيمة ومتكررة سبق للآخرين أن تحاشوها في مراحل سابقة من عملهم المشترك. ما نحتاجه اليوم هو تقريب المتباعد، وتجسير الفجوة التي تفصل بيننا وبين مختلف الاجتهادات والآراء والتجارب وصولا إلى رصيد معجمي واصطلاحي موحد، يشكل فعلا مواضعة اجتماعية وثقافية مقبولة وجزءا من تعاقد ثقافي وحضاري بين الكتاب والقراء في ثقافة أمة حية واحدة.

ختاما: اسمحوا لي بتقديم هذه المقترحات التي تهدف إلى تحديد بعض الخطوات الإجرائية والعملية التي تسهم في تطوير العمل المعجمي الاصطلاحي بشكل عام والمصطلح الأدبي واللساني بشكل خاص الذي ينهض به المعجميون والمترجمون والنقاد العرب ومؤسساتهم في الوطن العربي:

– تأسيس مركز عربي متخصص يعنى بترجمة المصطلح الأدبي وضبطه ووضعه لفك الاشتباك بين مشكلات العمل المعجمي والاصطلاحي العام من جهة والإشكاليات الخاصة بالمصطلح الأدبي واللساني من جهة أخرى.

– السعي لتأسيس مصرف للمصطلحات النقدية والأدبية وهو اتجاه حضاري بدأت تأخذ به الكثير من الدول المتقدمة.

– العمل على وضع معجم اصطلاحي موحد خاص بمصطلحات النقد الأدبي واللسانيات يوحد الجهود الفردية والجماعية ويضع قواسم عمل مشتركة ومقبولة من قبل المترجمين والباحثين والنقاد العرب.

– إعادة فحص المصطلح النقدي واللساني والبلاغي العربي الموروث والعمل على إمكانية إعادة تشغيل وتفعيل وتداول بعض مفرداته ومفاهيمه تجنبا للقطيعة الحاصلة في الوقت الحاضر بين المصطلح الموروث والمصطلح الحديث، ويمكن تحقيق ذلك عن طريق عقد ندوات أو حلقات عمل مشتركة بين العاملين في مضمار المصطلح الموروث والمشتغلين بالمصطلح الحديث.

– إصدار مجلة أو دورية عربية متخصصة بالمصطلح إضافة إلى مجلة «اللسان العربي» التي تعنى بمشكلات التعريب والمصطلح بكل جوانبه المختلفة.

– السعي المنظم لنشر الثقافة المعجمية والمصطلحية السليمة والتشديد على المترجمين والباحثين والنقاد على ضرورة اعتماد الأسس والضوابط العلمية التي اعتمدتها المجامع العلمية العربية ومكتب تنسيق التعريب بالرباط(٢٢).

– إعادة النظر في الكثير من المصطلحات النقدية المتداولة والتي استخدمت بطريقة اعتباطية، ولم تكن دقيقة مثل مصطلحات «الشعر الحر» و«الشعر المنثور» و«الجيل الأدبي» وما إلى ذلك.

– وضع ضوابط مقبولة لتعريب الأعلام الأجنبية، وتجنب التباين الناجم عن ترجمة هذه الأعلام عبر لغات أجنبية وسيطة.

– إعادة فحص وتقويم الرصيد الاصطلاحي عند مختلف الرواد والمحدثين ومراقبة سيرورة تداولية المصطلحات الأدبية المختلفة.

– العمل لحل الإشكال الناجم عن ترجمة المصطلح الواحد من عدد من اللغات الأجنبية الأصلية مما يؤدي إلى تباين في الدلالات والحمولات المعرفية ويمكن تذليل هذه المسألة بتعاون مشترك بين مترجمين وباحثين ونقاد يفيدون من عدة لغات حديثة.

– تشجيع المؤسسات الثقافية والجامعية والمجامع اللغوية وهيئات التعريب في الوطن العربي على مواصلة العمل على عقد المزيد من الندوات والحلقات الدراسية الميدانية المتخصصة بدراسة وفحص جوانب محددة من المصطلح الأدبي واللساني.

- إشاعة الوعي بأن المصطلح لم يَعُدْ مجرد وحدة معجمية اعتيادية وإنما هو وحدة ابستمولوجية ومفهومية قبل كل شيء، ولذا يفضل أن يدعم المصطلح بتحديد دلالي يبين مجال اشتغال المصطلح المعين وحمولته المعرفية، على أن تظل الحدود الدلالية مفتوحة جزئيا الانزياحات وفضاءات جديدة وألا تغلق بصورة نهائية.

- التأكيد أن مهمة الباحث العربي لا تقتصر على عملية ترجمة المصطلح وتعريفه وإنما تتعدى ذلك إلى عملية وضع المصطلح الجديد وفق حاجات الممارسة النقدية وصولا إلى تجاوز مرحلة الاستهلاك الثقافي إلى مرحلة إنتاج المصطلح وابتكاره(٢٣). ■

الهوامش

١- القاسمي، د. علي، «مقدمة في علم المصطلح» بغداد، ١٩٨٥، ص٧١، ص٢١٧.

٢- المصدر السابق، ص١٠٧-١١٢.

٣- مطلوب، د. أحمد، «معجم النقد العربي القديم» بغداد، ١٩٨٩، ص١٠.

٤- هوكز، ترنس (ترجمة الماشطة، مجيد) «البنيوية وعلم الإشارة» بغداد، ١٩٨٦، ص ١٢٠-١٢١.

٥- ثامر، فاضل، «إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب النقدي العربي الحديث» مجلة (نزوى)، مسقط - سلطنة عمان، العدد (٦) أبريل، ١٩٩٦، ص١٢٩-١٣٠.

٦- المسدي، د. عبدالسلام، «قاموس اللسانيات» الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤، ص١٣.

٧- الجميلي، رشيد حميد حسن، «حركة الترجمة في المشرق الإسلامي في القرنين الثالث الرابع الهجري» منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٢، ص١١٤.

٨- المصدر السابق، ص١١٥.

٩- مندور، د. محمد، «النقد المنهجي عند العرب»، دار نهضة مصر، د.ت، القاهرة، ص ١٧.

١٠- إبراهيم، د. عبدالله، «المصطلح وظاهرة الانزياح الدلالي» مجلة قضايا فكرية، القاهرة، العدد ٢، ١٩٩٦، ص١٥٣.

١١- الصيادي، د. محمد المنجي، «التعريب وتنسيقه في الوطن العربي» مركز دراسات الوحدة العربية، ط٤، بيروت، ١٩٨٥، ص٩٤ وينظر أيضا مشاركة الباحث ذاته في «التعريب ودوره في تدعيم الوجود العربي والوحدة العربية» من منشورات مركز دراسات الوحدة العربية، ط٨، ١٩٨٦، ص ٣٥-٤٠.

١٢- المسدي، د. عبدالسلام، «الأسلوب والأسلوبية»الدار العربية للكتب، طرابلس وتونس، ط٣، (د.ت).

١٣- المسدي، د.عبدالسلام، «قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وأبن خلدون» الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٨١.

١٤- مفتاح، د. محمد، «تحليل الخطاب الشعري»، «استراتيجية التناص» المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ص٣، ١٩٩٢.

١٥- مفتاح، د. محمد، «التشابه والاختلاف-نحو منهاجية شمولية» المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦.

١٦- يقطين، سعيد، «نظريات السرد وموضوعها في المصطلح السردي» مجلة علامات، مكناس المغرب، العدد ٦، ١٩٩٦، ص٤٦.

١٧- فضل، د. صلاح، «نظرية البنائية في النقد الأدبي»، مؤسسة مختار، القاهرة، طبعة ثانية ١٩٩٢.

١٨- فضل، د. صلاح، «علم الأسلوب - مبادؤه واجراءاته» النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٨،ط٣.

١٩- فضل، د. صلاح، «بلاغة الخطاب وعلم النص» الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦.

٢٠- فضل، د. صلاح «أساليب السرد في الرواية العربية» دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢.

٢١- فضل، د. صلاح «شفرات النص» منشورات عين للدراسة والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥.

٢٢- القاسمي، د. على «مقدمة في علم المصطلح» ص١٦١-٢٠٥.

٢٣- ثامر، فاضل «إشكالية المصطلح النقدي في الخطاب النقدي العربي الحديث» ص١٣٠، حيث عرضنا لبعض هذه المقترحات، راجع أيضا كتابنا، «اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث» المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص١٦٩-١٨٣.

التشكيلات الحيوية في معمار القصيدة العربية الجديدة

وليــد مشـــــوح *

يقوم الشعر العربي الحديث على التشكيل في البنية والدلالة والإيقاع وهذا التشكيل يعني المعمار الفني للقصيدة الحديثة.

وللتشكيل وجهان:

- **خارجي:** وهو يعني ببساطة بناء القصيدة بناءً متلاحم الأجزاء، وتداخل المقاطع لا ينبو جزء من أجزاء النص عن البناء الكلي.
- **داخلي:** وأعني الكساء النهائي لبنية النص، وهذا بدوره يقوم على عناصر متنوعة أبرزها عنصر الصورة، عنصر المتخيل، عنصر الموسيقى، عنصر الدلالات المرموزة، عنصر الأفق المعنوي المفتوح على الأبعاد المشهدية للصورة المحسوسة، ناهيك عن عناصر أخرى أكثر دقة وتداخلاً.

إذن فمن الخطأ الفادح أن ننظر إلى القصيدة الحديثة على أنها كون يتآلف في مجموعة من الخواطر والأفكار التي علينا تقبلها بكل مستويات التعبير عنها.. فالتعبير الجيد هو الشيء الأساسي على رأي النقاد المحافظين لأنه المحور الرئيسي في إمكانية جودة القصيدة؛ بينما يرى النقاد المحدثون أن محورها الجوهري يقوم على تشكيلها تشكيلاً فنيًا متكاملاً، ونعني الإطار الذي يستعار من أجل الكشف عن قيمها ومضموناتها.

أولاً التشكيل الخارجي:

أما المعايير النقدية التي تحدد فنية التشكيل الخارجي للقصيدة فتقوم على الروائز التالية:

– إن طول وقصر القصيدة من أبرز هذه المعايير، ولا نعني هنا بقصر القصيدة قلة أبياتها أو مقاطعها؛ وإنما يتمثل الرائز الفعلي في انتظامها داخل وعاء شعوري واحد أي أن يتحدد المستوى الشعوري في إطار واحد، وضمن موقف إحساسي يسير باتجاه محدد يحدث هزة شعورية عند المرسل والمتلقي سواء بسواء.

ومن البديهي فإن القصيدة الطويلة هي التي اجتمعت فيها عدة مواقف شعورية باتجاه محدد وملموس تجسد أبعادًا إحساسية وأعماقًا شعورية وخبرات فردية أو إنسانية متنوعة.

* ناقد من سوريا.

إذن فإن اعتماد الشاعر على التشكيل هو الأساس في اختيار الإطار المناسب، كما أن وعي التجربة يشكل عنصراً بارزًا ومهمًا في حتمية هذا الاختيار وجودته.

- أما لحظة التكثيف الشعوري فهي من المعايير البارزة أيضًا، وتختلف هذه اللحظة في مكان تكثيف ضمن النص سواءً أكانت في بدايته أو وسطه أو في نهايته..حيث نجدها في قصيدة: «إليك هناك حيث تموت» لسميح القاسم في بداية النص، وهي لحظة تستمد مقوماتها وعناصرها من التمسك بالأرض، ورفض كل مظاهر الترف الآني، إذ تبدت منذ القراءة الأولى للقصيدة حيث أعلن الشاعر بداية عن استلام رسالة صديقه:

«لماذا؟!..حين فضّتها يدايَ
تنفضت أشواكْ
على وجهي...
وفي قلبي...» (الأعمال الكاملة).

لقد وجدنا أنفسنا داخل رؤية شعورية تبدأ؛ برفض الرسالة، ورفض ملامح السلام، ومظاهر البهجة التي تحملها.

أما المقطعان الثاني والثالث من النص فيبقيان مجرد رؤى مجزأة تشف عن موقف نفسي للشاعر يتحرك برشاقة بين جزئيات الرؤى فيما ينم أيضًا عن مسار نفسي ثابت يؤكد لحظة التكثيف أو البؤرة الشعورية التي بنى عليها قصيدته، وهي رفضه لكل الاغراءات المادية، وهكذا يعود للتأكيد على موقفه الفكري إذ يوضح في نهاية القصيدة هذا الموقف، حيث تتكرر لحظة التكثيف الشعوري.

والمثال على وجود هذه اللحظة في وسط القصيدة يتجلى في قصيدة «شنق زهران» لصلاح عبدالصبور؛ فهي تبدأ برسم صورة هادئة للحزن الذي خيّم على القرية، ثم ينتقل الشاعر برشاقة (لا تخلو من ردة الفعل العصبية)-إلى دفقة عاطفية ورؤية شعورية تحدد ملامح زهران، وترسم صورة أكثر حيوية وحركة من الصورة السابقة:

«كان ضحاكًا ولوعًا بالغناء-
وسماع الشعر في ليل الشتاء
..ونمت في قلب زهران زُهيره»

هذه الدفقة الشعرية هي حلقة الوصل في المسار الشعوري العام إنها تمثل البداية للحظة التكثيف الشعوري أو قمة المعاناة النفسية، لأن زهران أعدم، وزهران هو التفسير الواضح لهذه المعاناة. وفي المقطع التالي سنتلمس بشعورنا -كمتلقين- ذروة هذه التجربة الشعورية المرسلة من الشاعر إلينا مباشرة، وهي تمثل (التجربة الشعورية) مقدرة الشاعر العالية الجودة والممكنة على إبرازها وتكثيفها في منتصف القصيدة.

«مد زهران إلى الأنجم كفًا..
ودعا يسأل لطفا..
ربما..
سورة حقد في الدماء..» (الأعمال الكاملة)

هكذا صارت لحظة التكثيف الشعوري أكثر مضاءً لأنها امتلكت أفقًا تخيليًا شاسعًا استطاع الشاعر أن يفتح بواباته أمامها.

وثمة تشكيل آخر مرتبط بلحظة التكثيف الشعوري يتجلى في نهاية النص، إذ نمثل لهذا التشكيل بقصيدة نازك الملائكة والتي بعنوان (النائمة في الشارع) حيث تبدأ برسم صورة وصفية لمأساة الطفلة، إذ تتكون هذه الصورة من جزئيات لونية تحاول أن تجعل من تكامليتها لوحة نافرة، تلاوينها خليط من المرئي والمحسوس، من المبصر والمُتخيل، مستعملة لفرشاة رسمها فعاليات مستمدة من لحظات يتناهبها الوعي واللاوعي، المُدرك عقليًا واللامدرك (أي ما خرج عن حدود العقل)، تشكل من هذه الحركات الاحساسية موقفًا شعوريًا واحدًا يعطي بُعدًا خامسًا للوحة المرسومة.

«انتصف الليل وملء الظلمة أمطارُ
وسكون رطب يصرخ فيه الإعصارُ

وبعد أن هيأت الأدوات الصائغة للوحة بدأت تحفر مادتها فتشدنا نحن المتلقين من أحاسيسنا لنتنازل عنها، فنضعها بتصرفها، كي تتماهى مع أحاسيسها، وبذا تضمن تكاملية الهدف من الموقف:

«ضمّت كفيّها في جزع..في إعياء
وتوسطت الأرض الرطبة دون غطاء
ظمأى. ظمأ للنوم، ولكن لا نوما
ماذا تنسى؟ البرد؟ الجوع أم الحمى؟!!».

لقد شكلت من التساؤل التعجبي حبالاً نشرت عليها أحاسيسنا نحن المتلقين، بينما لم تتجاوز التجربة الشعورية-حتى الآن-حدود الوصف التقريري للحالة، والأمر يبدو جد طبيعيًا، لأن قسوة الحياة، وانهيار القيم الإنسانية تشكلان مسببًا معقولاً من مسببات المأساة التي تمثلها الطفلة (مادة اللوحة)، والتي تمثل ملايين الأطفال الذين يضيعون ضمن زحام آلام إنسانية معذبة..والكرة الأرضية تدور.

والملاحظ أن الفن -هنا- يعكس طبيعة الشعر الناضج والتزامه بقضية الإنسان (جوهر مادته)، لذا كثّفت الشاعرة تجربتها الشعورية في نقطة الضوء هذه حيث تحدث الهزّة الداخلية عند تفريغ آخر شحنة إحساسية في المقطع الأخير من القصيدة:

«... ونيّام في الشارع يبقون لا مأوى.
لا حُمّى تشفع عند الناس ولا شكوى
هذا الظلم المتوحش باسم المدنية
باسم الإحساس، فوا..خجل الإنسانية..»
(شظايا ورماد)

هكذا ينتهي المقطع الأخير ليكف عن لحظة التكثيف الشعوري التي تمثلت في لمس المأساة.

لقد استعرض الدكتور عز الدين إسماعيل نماذج من تشكيل القصائد القصيرة، ورتبها على هندسة الأحاسيس البشرية؛ ليشكل كيفية التكامل الشعوري بين المرسل والمتلقي من خلال الحراك الفني ضمن إطار القصيدة: «فهناك النموذج الدائري المغلق الذي يلتئم آخره بأوله ليكوّن دائرة متكاملة..وهناك المستقيم أو ذو الإطار المفتوح الذي لا يتم دورة شعورية كاملة؛ حتى يعود إلى حيث بدأ،..وهناك الحلزوني الذي يدور حول ذاته، ملقيًا الضوء على الموضوع الرئيسي في كل دورة..» (عز الدين إسماعيل - النفسي للأدب).

لقد وزعت نازك الملائكة هياكل القصائد على ثلاث مجموعات هي:

- (الهيكل المُسطّح) ويدور حول موضوعات ساكنة مجردة من الزمن.
- (الهيكل الهرمي) ويدور حول موضوعات متحركة، كأن يتخذ من حادثة معينة لقطة ارتكاز له، ويدور بشكل لولبي حولها.
- (الهيكل الذهني) حيث يقدم عنصر الحركة بأسلوب فكري (قضايا الشعر المعاصر).

أما التشكيل في القصيدة الطويلة فلا يقوم على لحظة معينة من لحظات الرواية الشعورية؛ وإنما يستمد مقوماته من الموقف الدرامي الذي تحكيه القصيدة الطويلة، ونجد المثال عند فايز خضور الذي يتوئم الماضي والحاضر في ولادة الآن؛ أما ما بينهما من سهوب زمانية؛ فإنها المخاض الطويل الذي رافق الألم و -السمة- للإنسان العربي المقهور بتطلعاته، برغباته، بمشاعره، باحساساته، بمواجده، بحريته في خيالاته؛ فيخاطب الأمس بصيغة الأمر المحمول على نبرة صوتية عالية جدًا، ليوقظ في الحاضر إرادة اصطياد الرغائب وإعلانها وفعلها:

«أيها العاشق المستكين إلى لهفة السّرِ.
(صندوقك) الخشبي المرصّع بالعاجِ،
أجراس عشقك، كفّنها صدأ البئرِ،
واستلَّ منها أنينَ النحاسْ..
لا تكن طحلبًا -لم تكن ذات دهرٍ-
وما كنتَ فأرًا لجحرٍ.
لماذا ارتضيت لمجدك ذعر احتباس؟!

فهو يفتح الاحتمالات على الآن من خلال إدانة

الأمس، ليقنع الآخر بعالم بلا جدران، تحدده الموسيقى، واللذاذات، والحرية والعصافير والأغنيات، والحب والشعر، ويسوسه الشاعر المالك للحظاته الشعورية:

«مركب العشاق في بحري حبا.
ناسيًا في الهمس رؤيا ضفتيهْ..!!
وسباني حبُّها فيمن سبى:
جسدًا مختلسًا من مقلتَيْهْ.
بعثروا البدر بوجهي شُهُبا
لم أقل: واهًا، ولا آهًا، وويه!!
أيّها الجاعل قتلي سببا
لستُ أبكي منكَ، بل دمعي عليه.
إنْ تكنْ خمّنتَ نلتَ الأربا
سترى شمسين في الحضن لديه
وترى الأعراس تمشي خببا:
توقها منه، ومنفاها إليه..

فالشاعر أعطى نصه الإبداعي حرية الحركة في المشاعر، من خلال إطلاقه العنان لإحساساته كي تسبح في فضاءات نفسية مفتوحة على: التمرد والجنون والعبثية، على الحرية والطمأنينة والهوى، على ملكوت لا برازخ فيها، لا ضجيج، لا أحلام؛ بقدر امتلاكها حكمة القديسين وجنون الشعراء وحراك الأرواح المتمردة وأنوات العشاق، وعذابات المنبوذين..لذا كانت قصيدته تقوم على مفصل واحد أي تكوّن لحظة شعورية واحدة تتوزع على صوتين: أحدهما عال عند الاستحضار التاريخي، ومموسق مغنّى عند حضور الآن، وهكذا تمتاز قصيدته بقيام تشكيلاتها الخارجية والداخلية على الحركة النبض، والسكون المتحرك بمكنة فنية عالية الجودة.

«خالق وجهك، تاجٌ،
لمنار العنق الأبيضِ،
يعلو سكّريَّ الصدر،
سبحان حنانٍ خلقه..!!
كلما أرخي على الظهر مرايا،
ضمّخت ساقيك بالنشوةِ؛
باحَ العبق النائم في النهد،
ذهولاً باهر اللون، وندّى حَبَقَهْ..!!
حسنك المبدع مسروقٌ
كما أكّد عرّافٌ،
- من البحر -
ضليعُ باكتناه السحرِ:
حورياته يُنجدنه باللغز
وا..أفدي بروحي جوهريًا سَرَقَهْ..!!
صاغه (وَهنًا على وهْنٍ)
تأنى، أتقن التشكيلَ،
تكوينًا جديد الخطِّ،
إيقاعًا جنونيَّ التصاويرِ
أحتفى بالرائع الكائنِ،
واستحلى رنيمًا أنطقه..!!» (عشبها من ذهب).

لقد تعمدت أن أسوق المقطع رقم ١٢ من مقاطع قصيدته الطويلة التي بعنوان: «من ظهورات وضّاح اليمن»؛ كي أثبت أن اللحظة الشعورية عند الشاعر فايز خضور غير متشظية؛ إنما هي وحدة جوهرية يقوم على تشكيلها من داخل تتابعها الصُّوري، ويجلوها بالدلالات المزدوجة الطعوم، ثم يضيئها بالإيقاع الموسيقي المناسب لمعناها، المتوائم مع غائياتها.

وإذا كانت خواتيم القصائد تجسد غائية صياغاتها؛فإن الشاعر فايز خضور في مقطعه الثالث والعشرين، وهو المقطع الذي ختم به قصيدته، أراد أن ينهض بعبء النأي والغياب ليكرس في قرارة المشاعر إحساسه بالغربتين الزمانية والمكانية، (فأنه) مخصيٌّ، مرتهنٌ، مجزأٌ، مشدود بسلال صدئة إلى الماضي القاتم، وذاته مغيّبة ظاهرًا، نازفة باطنًا، والزمن المتسارع يمنعه من الاختيار، لذا يعلن استسلامه وانسحابه ونأيه بهدوء وقد أطفأ الأضواء وأسدل الستارة، مع بقاء موسيقى النهاية الحزينة للمشهد بعد تجمد المشاعر وخمود الأحاسيس:

صـاعـدًا، كـلُّ شـيءٍ،/ تـلاشـى الـهـويـنـى، الهوينى.../هنا في براري الجليدِ../هادئًا، كل شيء/ تثاءبَ تنهيدةً،/باسطًا كبرياء الجنى، في فم الأفُقِ المدلهمِّ،/حزينًا إلى غاية المنتهى:/مثل فهدٍ عجوزٍ،/توسّد كفيه واختار جرح الوصيد!!!/فالمشهد الذي استعرضناه مثّل بطولته (وضّاحان)؛ وضاح الأمس الذي غاب شهيد شعوره، ووضّاح اليوم الذي سيغيب شهيدَ شرعته، وكلا الغيابين غياب يمثله تكامل التشكيل ودقة الصياغة الفنية في تكوين النص.

ثانيًا: التشكيل الداخلي:

يعتمد التشكيل الداخلي في القصيدة على التقاط الصورة الشعرية بفاعلياتها الحيوية التي تأخذ موسيقاها من الأحاسيس والمشاعر المعتملة في أعماق المبدع، ويفترض -والحالة هذه- أن يأخذ التشكيل الصوري حيويته من الباصرة لا من البصيرة لتبدو الصورة محسوسة عبر آفاقها المتوهمة، وتأتي على ألوان ومسافات وأشكال مختلفة، وحسب موقعها الشعوري في القصيدة.

ألوان التشكيل في الصورة الشعرية: فالصورة الشعرية متداخلة في المرئي وفي الشعور، وتأتي على أربع صور هي:

أولاً: الصورة المسطحة أو العريضة: وتدور حول موضوعات مكانية كالمدينة أو القرية أو الحي، وتكون جوئياتها مستمدة من الإطار المادي للمدينة، ومستوحاة عبر النقل البصري أو الارتداد إلى الداخل للاعتماد على البصيرة، وبذا يعتمد الشاعر في إبراز تلك الجزئيات على مقدرته في تمثيل أوجه المدينة وظواهرها المادية مستغلاً تجربته التي يعيشها ليربط بين مشاعره الحزينة ووضع المدينة البائس، وقد أخذنا جانب الحزن كون معظم الصور المسطحة ترتكز على معاناة تسببها طبيعة العلاقات بين الناس في المدينة.

إن الصورة المسطحة تمنح الشاعر حرية كبيرة لتمثل جوانب المدينة المختلفة، فتبدو الصورة تشكيلاً للمكان والذات في نسق واحد. وأبرز خاصية للصورة المسطحة أنها تشكل بطريقة مستوية سائبة تمتد أطرافها بشكل أفقي لتلتقي في النهاية عند لونين من التصور؛ أحدهما وصف للمدينة، والآخر وصف للمشاعر، وكثيرًا ما بحث الشعراء عن أنفسهم داخل المدينة كما فعل يوسف الخال في «الوحدة»:

«...أم شبح يسير/في شوارع المدينة الناطحة السحاب
العالية القباب،/المغلقة النوافذ» (البئر المهجورة).

ومن خصائص الصورة المسطحة -أيضًا- أنها غالبًا ما تفتقد عنصر الحركة إذ تبدد جزئياتها مما قد يضعف الصورة فنيًا؛ فتظهر كأنها غير متماسكة الأجزاء، غير أن هناك عناصر تشكيل أخرى تعتمد عليها الصورة المسطحة في تماسكها، منها الارتكاز على البناء العاطفي وعلى تجربة الشاعر الحيّة التي تمنح الصورة حيويتها، وتحركها ضمن ما وسمناه بـ(النسق الموحد بين المكان والذات، كذلك ترتكز الصورة المسطحة على المظاهر المعنوية للمدينة، وهي مظاهر لها دلالات رمزية تعكس جانبًا من الحياة القاسية التي يحياها الناس، وتمثل هذا النسق قصيدة أحمد عبدالمعطي حجازي التي بعنوان «رسالة إلى مدينة مجهولة»:

«..بحثت فيها، عن حديقة فلم أجد لها أثرْ
وأهلها تحت اللهيب والغبار صامتونْ
ودائمًا على سفر..» (الأعمال الكاملة).

أما السياب؛ فيستظهر كل معاني الحرمان والألم حين يصور مدينته وقد انقطع منها الخير، ففي قصيدته التي بعنوان «مدينة بلا مطر» يمتزج إحساسه بطبيعة المكان المقفر الذي يلاقيه الجدب والموت ككل الناس، ولا يخفي ارتكازه على الرموز ذات

الدلالات لتبرز الصورة نسقًا موحدًا بين مظاهر الجدب والبؤس في حياة الشاعر، ومظاهر الجدب يؤدي إلى مفازة البؤس، وقرارة الحرمان:

«مدينتنا تؤرق ليلها نارٌ بلا لهب
تحمُّ دروبها والدور، ثم تزول حُمّاها
ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سُحُب
فتوشك أن تطير شرارة، ويهبُّ موتاها:
«صحا من نومه الطيني تحت عرائش العنب..
صحا تموزُ، عاد لبابل الخضراءِ يرعاها.»
وتوشك أن تدق طبول بابل، ثم يغشاها
صفير الريح في أبراجها وأنين مرضاها.
وفي غرفات عشتار
تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار
ويرتفع الدعاء، كأن طل حناجرالقصب
من المستنقعات تصيح: لاهثة من التعب..»
(أنشودة المطر).

وهنا يلاحظ اتساع التشكيل العريض الأفقي للصورة بحيث يوضح بعدين متوازيين هما جناحا الصورة الأساسيان؛ الأول؛ البعد الوصفي، والثاني؛ البعد العاطفي.

ثانيًا: الصورة الممتدة أو الطويلة: وهي الصورة التي تبنى بناءً طوليًا، فتتحرك جزئياتها إلى الأمام بشكل ممتد من أول الصورة إلى نهايتها معتمدة على الحركة الزمنية كأساس فني يمنح الصورة حيويتها وامتلاءها.

وأبرز خاصيّة لهذا النوع من الصورة؛ أن الحركة الزمنية محددة بحيث يمكن أن نتلمس الأبعاد الزمانية الثلاثة: الماضي، الحاضر، المستقبل، إضافة إلى أن هذا النوع من الصور لابدَّ أن تتضمن شخصية لتتمحور الصورة حولها، ولابد من حادثة معينة تكون نقطة البدء في انطلاق الشخصية، وتمثل هذا النمط قصيدة السياب التي بعنوان: «رحل النهار»، حيث تضمنت شخصية / السندباد/ الذي يقوم برحلاته عبر المجهول، والمجهول كما تشي الصورة؛ هو الأفق المفتوح على الاحتمالات السيئة غالبًا:

«رحل النهار./ ها إنه انطفأت ذبالته على أفق توهّج دون نار
وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار
والبحر يصرخ من ورائكِ بالعواصف والرعود
هو..لن يعود،
أوما علمتِ بأنه أسرته آلهة البحار
في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار
هو لن يعودْ،/ رحل النهارْ/ فلترحلي،
هو..لن يعودْ. (منزل الأقنان).

إن من خواص الصورة الممتدة أن تكون لها خاتمة تمثل المنطق الطبيعي لنهاية الحركة، فإما أن تنتهي حياة الشخصية بالضياع والموت، كما هي عند السياب، أو بالأمل والرجاء كما هي عند البياتي، ففي قصيدة الأخير التي عنوانها (الرحيل الأول) تطالعنا مجموعة صور تتابع في بناء متدرج لشخصية تجوب الآفاق بحثًا عن التغيير والإصلاح، وطلبًا للحرية والاستقرار، إذ تخرج الشخصية إلى البحار النائيات وهي تعلق أملاً كبيرًا على رحلتها هذه:

«أهيم وحدي في البحار النائيات/ معي النساء الساحرات.
ليلاً تهب عليَّ من حقدي البعيد/ حيث الشموع المطفات.
في مخدعي المهجور تنتظر اللهيب».

فهذه أول حركة تظهر الشخصية من خلالها وهي الأساس في قاعدة التشكيل التصويرية، ويتكشف في حركة ثانية -موقف عاطفي كمرحة أخرى من مراحل بناء الصورة حيث تقف تلك الشخصية موقفًا مترددًا بين الإقدام والتراجع:

«وخيال أمي الراعش الباكي الكئيب / يومي إليَّ بأن أعود..».

فالاضطراب النفسي لهذه الشخصية؛ هو دليل على نوع الصراع وقيمته في البناء التشكيلي للصورة،

لأنه يوحد الزمان أو يجمّع اللحظات المتشظية منه، فيبدو الحاضر امتدادًا للماضي وكشفًا للمستقبل.

أما حالة السكون التي استكمل بها الشاعر صورته الشعرية؛ فهي التواصل الطبيعي لتنامي تركيب الصورة، إذ ليس من ميزة الشخصيات أن تظل في حركة مستمرة، لأن هذا يتنافى مع الواقع، والدلالات النفسية التي تفرزها المشاعر نحو الصورة إياها، إذ لابد من هدوء يعقب الحركة.

إذن؛ فالغاية الكبرى من رحلة البحث عند البياتي تتمثل في الوصول إلى هدف التغيير، وعدم الاستسلام للتردد والعجز، فيتحقق أمل الشاعر من رحلته، كما يتحقق للصورة خاتمة مناسبة في الوقت نفسه.

«إن ضاع أمسي في انتظارك أيها النجم السعيد/ فغدًا على الأمواج إيماني يعود».

ثالثًا: الصورة المزدوجة: ترتكز في بنائها على مظهرين متناقضين من مظاهر الحياة المختلفة؛ فيأخذ كل مظهر مجرىً شعوريًا وصوريًا معيّنًا، بحيث ينمو المظهران في خطين متوازيين داخل إطار الصورة الكبير، وتزدوج الصورة الشعرية في صورتين إحداهما نقيض للأخرى.

فتناقضات الحياة وازدواجيتها خلَّف في نفوس الشعراء صراعًا مستمرًا، ثم تبلور هذا الصراع -فنيًا- في الصورة المزدوجة؛ وهي ليست محض عرض لشيئين متناقضين في الحياة؛ وإنما هي تعبير عن معنى واحد بوجهيه المتضادين:السلبي والإيجابي.

وكمثال على ما ذهبنا إليه نسوق قصيدة البياتي (أباريق مهشمة) حيث شكلت الصورة في هذه القصيدة إبرازًا لمعنى سامٍ هو التحرر ورفض كافة أشكال العبودية، وإلى جانب هذه الحركة المتقدمة هناك حركة بالاتجاه الآخر؛ إنها صورة أولئك المرتدين دائمًا على أعقابهم، المتخاذلين عن التمسك بأسباب الحياة الكريمة:

«**في رأس قزم تنكر الضوء الطليق / وأراملٌ يتبعن أشباه الرجالْ. تحت السماء، بلا غدٍ، وبلا قبور..**» (أباريق مهشمة).

وهكذا ملّت الصورة معنى الانطلاق والتحرر والعبارات التي تعكس -بالرمز والإيحاء- ذلك المعنى الكبير الذي دعا إليه.

فلفظ الجلالة، والأفق المنوّر، والنبع المتفجر، وغيرها من الألفاظ ذات دلالات واضحة على التحرر بمعناه الإيجابي إلى جانب الألفاظ ذات الدلالات الواضحة على المعنى النقيض للتحرر؛ وهو العبودية والاستسلام. فبائعو الضمائر الذين امتلكوا الرفاه على حساب من يتضورون جوعًا، والخفافيش التي يؤذيها الصباح، والقزم ذو العين الزجاجية؛ لهي أمثلة على الاستكانة والعجز، ومن خلال هذه العناصر تشكلت الصورة المزدوجة عند البياتي بحيث تكافأ طرفاها في بناء موحد حفظ للصورة تماسكها وانسجامها.

- المعايير النقدية لصياغة الصورة وتشكيلها:

ولا تخلو تشكيلية الصورة من مآخذ تؤخذ عليها من حيث السياق المنطقي، لكنها تظل مقبولة في سياق شاعرية التلاوين داخلها، إذ تظل مفتوحة على اختلاف المفهومات المتشربة للبعد المعنوي لها.

فالتنافر الذي يعتبره النقّاد الحروفيون مثلبًا على جاهزية الصياغة الصورية، قد يبدو للبعض الآخر ضروريًا، يخرجها من الرتابة، وينجيها من (الفوتوغرافية) التي تتنافى مع مذهبية التشكيل الذي قد يأخذ منحىً سورياليًا، أو مسارًا رمزيًا، إذ لابد من طعوم مختلفة (بالإحساس) لهذه الصورة.

ومن المعايير النقدية التي تدعم معمار بناء الصورة الشعرية وتشكيلها ضمن هندسة الأحاسيس والمشاعر؛ أربعة معايير توافق عليها الناقد والشاعر والمتلقي بآنٍ واحد، وهي حسب -القناعة- على الشكل التالي:

أ) مقدرة الشاعر على استخدام الأدوات البيانية المعروفة كالتشبيه والاستعارة والكناية، حيث يلتحم الجانب الحسي للصورة بالجانب الدلالي لها، فتكون هذه الأدوات وسيلة للكشف عن المعطيات النفسية والذهنية غير الملموسة، وربما مثل الشاعر محمد عمران هذه المقدرة في مطلع قصيدته الموسومة بـ(أغان على جدار) حيث يقول:

«لأن الشمس في بلدي تنام وثم لا تصحو
لأن شوارع الأيام مطفأة العيون./ توسد الشجر / على اسفلتها المحزون والبشرْ /
لأن شتاءنا كالصيف، مقهورٌ ومغتصب / لأن فصولنا جرح يمزق خيطه جرح ينزّ، وليس من يمحو / ولا من يشرئب بناره لهبُ
لأن شتاءنا الآتي وراء الصمت يفزعنا ويلقينا
على جثث من الأحزان، تطعمنا وتسقينا
ألوبُ، ألوبُ، أسأل: أين عيناكِ؟
يسافر فيهما وجهي الذي ضاعا / يسافر جيلي التعب..» (**الأعمال الكاملة، ج ١، الثقافة**).

إن المشاعر المراد تصويرها تظل غامضة مبهمة في نفس الشاعر مالم تجسّم في صورة تعبيرية تبرز أبعادها ودلالاتها، وتشكّل تشكيلاً فنيًا يسمح لتلك الدلالات بأن تظل حرة، مشعّة، يستطيع الفكر التماسها واستيعابها.

فالشيء المرفوض في النقد المعاصر أن تقف الصورة جامدة عند التعبير الحسي، وتعجز عن تجسيم الفكر والمشاعر تجسيمًا تتضح من خلاله الرواية الشعرية السليمة، لأن الوسائل الحسية في الصورة لا تعين على كشف أبعادها وتأثيراتها؛ في حين أن ربط الصورة بالمشاعر وتشكيلها وفق هذا المفهوم من العوامل القوية في إنجاح الصورة، وصياغتها فنيًا، كما في قصيدة محمد عمران التي بعنوان «شجرة النار» والتي يقول فيها:

«حلمًا صاحيًا كان في يوم شمسٍ
حين آنست نار ضفائرها في الأعالي،/
هتفت لنفسي:
(هذه هي)، /ثم انجذبتُ / جسدي كان يقلني،
//فخلعت دُجى طينه //وارتفعتُ عندما أرسلتْ يدَها
تتناولني / مسّني برقها / فانخطفتُ
عندما كلّمتني بصوت مشيئتها اللهبي:
(اقتربتْ)،
اقتربتُ
وانحنيت لأقتبس من جمر أقداسها،/
فاحترقتُ
وترمَّدت / ثم نفضتُ رمادي/ وقمتُ
ثم، في الدهشة، اكتشفت: أنا النار
آنست نفسي على جبلي،/ وأن المتكلم منها/
أكلّمُ نفسي» (**الأعمال الكاملة - الجزء الرابع**)

لقد التحمت أجزاء الصورة بدلالاتها المختلفة لتعطي دلالة واحدة هي موضوعة الصورة، عن عاشق متوحد مع عشقه، ومتبتل يوصل موضوعة الحب إلى قمة الشعور الروحي، وبرزخ الإحساس الوجداني.

(ب): **كذلك لا يُفترض في الصورة أن تأتي موافقة لطبيعة المكان الذي تتحدد من خلاله**، لأن الشاعر حين يرسم صورة شعرية؛ فإنه يرسمها وفقًا لشعوره وارتباطه النفسي بها، وليس وفقًا للمكان المعين الذي تقع فيه، لأن الشاعر غير ملزم بموضوعية المكان، والتفصيلات السردية لما عليه وفيه.

إذن فالصورة الشعرية هي التي تنسق المكان وتضفي على أجزائه الحسيّة دلالات جديدة؛ بل من شأنها أن تؤلف بين الأجزاء المتباعدة والمتنافرة في إطار شعوري قد يعجز الإطار الحسي للمكان عن التأليف بينها.

والمثال الذي يبيّن المعنى المراد يتجسد في قصيدة السياب التي بعنوان:

«مدينة السندباد» إذ يقول:

«أهذه مدينتي؟ / أهذه الطلولْ

خطٌ عليها: (عاشت الحياة) من دم قتلاها،
فلا إله - فيها، ولا ماء: ولا حقول؟
أهذه مدينتي؟ خناجر التتر / تغمد فوق
بابها، وتلهث الفلاه-
حول دروبها، ولا يزورها القمر؟
أهذه مدينتي؟ / هذه الحفر / وهذه
العظام؟ / يطل من بيوتها الظلام وتُصبغ الدماء
بالقتامْ / لكي تضيع، / لا يراها قاطع الأثرْ»
(أنشودة المطر)

المكانية متنافرة أو غير متوافقة مع منطق المكان، فالطلول، والدماء، والماء، والحقول، وسواها من العينات المكانية غير منسجمة؛ بيد أنها تأتلف في إطار شعوري واحد؛ هو تجسيد الأوضاع الفاسدة، فالعدالة والظلم برموزهما وأجزائهما، تشكل عناصر الصورة غير المرئية؛ وهي المجال الشعوري الذي تحرّك فيه الشاعر ليوحد بين هذه العناصر التي تشكل حقيقة الصورة المكانية.

ج) إدراك مجالات الإيحاء في تراكيب الصورة، وألا تقف الرؤية عند تفسير محدد؛ لأنه لا وجود لقيم ثابتة للصورة الشعرية؛ وإنما تتجدد قيمها وفقًا للسياق الفني الذي تُركب فيه وتشكل من خلاله.

وأجود الصور ما نقلَ المشاعر من نفس إلى نفس، وما ترك للمتلقي حرية البحث، والتنقيب عن سائر دلالات الصورة، وقيمها الجمالية، وذلك أفضل ما يظهر في الشعر المعتمد على الرمزية، وبسبب هذه الرمزية ظهر العنصر القصصي لأن الإيحاء فيه يتوافر أكثر من الحقائق التقديرية: ومن الأمثلة المعتدة على قوة الإيحاء قصيدة (الحريق السجين) للشاعر عبدالله البردوني، إذ اعتمد الصورة على الطابع القصصي في بنائها للأحاسيس والحريق في القصيدة يرمز إلى الثائر الذي تطوقه قضبان الزنازن في كل مكان، وفي نار مستعرة، لا تحرق الطغاة، إنما تحرقه هو، تشوي روحه، وتكوي عقله وإرادته، فيظل محترقًا بذاته، وكأن الاعتقال لإرادته، لا لجسده:

«هناك وراء الأنين/ أنين التراب/ حريق سجينْ
يهدهد خلف امتداد الغيوم صباحًا دفينْ
يمدُّ نهود أغانيه؛ يرضعن حلم الأنينْ
وتحضرُ بين جناحيْ صداه رمالٌ السنينْ
على وجهه من سهاد الليالي ذهولٌ حزينْ
وجوع إلى لا مدى حنينٌ ينادي حنينْ».
(الأعمال الكاملة - ج١- دار العودة).

- التشكيل الموسيقي في بناء الصورة الشعرية:

ولأن الموسيقى وجدت قبل اللغة على رأي أوتو جسبرسن Otto Jespersen؛ فإنها من الأسس الهامة في تشكيل القصيدة العربية الحديثة. ولما تحدث الخليل بن أحمد عن علاقة الأوزان الشعرية بأحوال النفس الإنسانية؛ قدم نماذج من الشعر القديم وسحب تأثيرات الموسيقى على النفس من خلال تشكيلها في القصيدة من خلال تساوق الحروف في اللفظة، وتساوق الألفاظ مع المعنى.

وفي هذه يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: «... ولما كانت القصيدة بنية موسيقية متكاملة كان من الطبيعي أن يلتفت الشاعر في تشكيله لهذه البنية إلى هذه العناصر التي تحقق الانسجام بين مفرداتها.. ومع أن جزءًا كبيرًا من قيمة الشعر الجمالية يعزى إلى صورته الموسيقية، بل -ربما- كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية (وكثير من النقاد يعزون ما نجده في الشعر من سحر إلى صورته القيمة مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية». (التفسير النفسي للأدب).

لذا أوجد النقاد معايير نقدية على أشكال مختلفة لظاهرة التشكيل الموسيقي، ولما كانت قضية التشكيل الموسيقي من أهم القضايا وأخطرها في الشعر الحديث، فإننا نرى بأن وجه الخطورة يأتي من ناحيتين:

الأولى: إن هذه القضية كانت أبرز الأسس الداعية

إلى رفض هذا الشعر.

الثانية:توهم بعض الشعراء أن الشعر الجديد خلو من ضوابط الوزن والقافية، لذا نظموا دون قانون يرتكزون إليه أو بحور يعتمدون عليها، ويتقنون النظر فيها، فجاءت أشعارهم صورة من الفوضى وضرباً من النظم المؤذي للأسماع، وما دروا أن القصيدة الجديدة لها شروطها الدقيقة ومعاييرها الصارمة التي نراها تتخلص من معيارين رئيسيين يلخصان إرادة ضبط الإيقاع الموسيقي من أجل تكامل التشكيل في القصيدة.

فأول هذه المعايير ما يتصل بالوزن، فالقاعدة الكبرى التي يقوم عليها وزن الشعر الجديد هي التفعيلة ضمن الإطار الموسيقي له، فحين يختار الشاعر بحراً لينظم فيه قصيدته؛ ينبغي أن يكرر تفعيلة ذلك البحر في جميع سطور القصيدة، وللشاعر الحرية في أن يختار العدد المناسب من التفعيلات داخل السطر الشعري الواحد.

أي قد تقتصر على تفعيلة واحدة أو أكثر حسب حالته النفسية ودفقاته الشعورية.

وهنا لا يجوز للشاعر أن يستخدم تفعيلة بحجة التجديد أو حرية الإبداع؛ لأن ذلك يؤدي إلى اختلاف النغمة الموسيقية مما يؤذي الإحساس ويشتت الشعور، ويخلط الأبحر في القصيدة الواحدة.

أما المعيار النقدي الآخر فيتصل بالقافية كونها النغم الأساسي في موسيقى الشعر، أي الإسناد الجوهري للتساوق النفسي مع جماليات القصيدة.

فالوزن والقافية هما الأساسان الفنيان الثابتان في الشعر قديمه وحديثه، لكن الشعر الجديد طوّر في شكل القافية وأدخل التعديل المناسب عليها؛ ونحن نعرف أن القافية في الشعر -حسب الفراهيدي- هي الحروف ما بين الساكن الأخير من البيت، والمتحرك قبل الساكن قبل الأخير، بينما الروي؛ فهو الحرف الأخير الذي تنسب إليه القصيدة. (نظرية في علم العروض - ميشيل أديب).

إذن؛ فالقافية شيء، والروي شيء آخر، والشعر الجديد ألغى الدور الموسيقي الرتيب لحرف الروي؛ لكنه ظل محافظاً على القافية.

ومن القيم النقدية البارزة في فهم دور القافية في الشعر الحديث؛ إدراك العلاقة بين صورة القافية -كتشكيل موسيقي-، وبين الحالة النفسية والشعورية كون الموسيقى تتحكم في صورة الانفعال المرتبط بها؛ ومن ثم في اختيار «الكلمة الأخيرة» المناسبة لذلك الانفعال، حيث تفقد القصيدة وحدتها الصوتية المتماسكة وترابطها الواضح.

ولعل حصيلة الشاعر اللغوية ومقدرته على اختيار المناسب من الألفاظ يسهم إسهاماً واضحاً في خلق حركة فنية تجعل نهاية الأسطر الشعرية تتشكل في سياق فني منتظم من جهة، وغير رتيب من جهة أخرى.

نقرأ مثلاً قصيدة بعنوان «أحلام الغيوم» للشاعرة لميعة عباس عمارة، فنجد اللفظ المموسق يتساوق مع المعنى عبر نهايات صوتية يحدثها التهاطل على الأرض:

«أريدك حين تغيم السماء
ويوشك هلُّ المطرْ
فيخفت صوتي،
وأضعفُ
حتى كأن الغيومَ
يُخدّرني سكبها المنتظرْ.
أُحسك أقوى
وأدنى إليَّ
وما بيننا
عاصفٌ لا يذرْ
أود لو أني قطعتُ الدروبَ
وإياكَ
في السهل والمنحدرْ
نحيّي الشجر
نبارك كلَّ البشر
وندْخَرُ للفنِ ما يُدَّخر». (أغاني عشتار، ط٣، بيروت ٢٠٠١)

وهكذا نرى بأن التشكيل الموسيقي في بناء الصورة الشعرية يعطي للنص بُعداً جمالياً يصب في خزّان الذائقة مباشرة، علماً أن التشكيل الموسيقي لا يقتصر على التفعيلة أو الحفاظ على القافية أو تراتبية الروي؛ وإنما هو في الصوت والصدى المنبعثان من الحرف بداية ثم اختراقهما للنفس مما يجعلهما فاعلان بعملية الاستبطان فيها..والاستبطان هو «انعكاس الشعور على الشعور، إنه إحساس بالإحساس، وتأمل باطني لما يجول في الذهن». (مبادئ علم النفس، د.يوسف مراد).

عندئذ يرتد الصوت والصدى عكساً أي من الباطن إلى الخارج إذ ينعكس شعور الآخر على مشاعر المبدع بحافز من الغاية والصياغة والتلاوين والموسيقى.

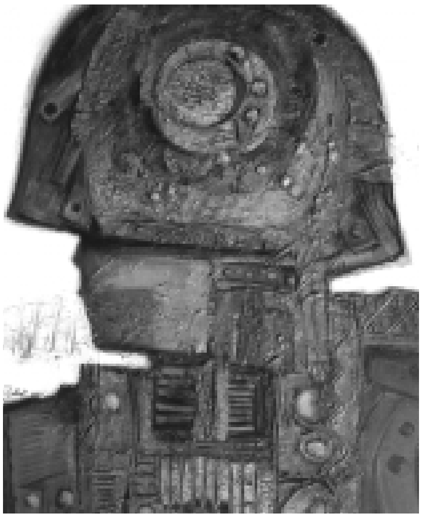
ثم ترتقي الموسيقى عبر «نوتة» شعرية لتغدو أبعد من الحرف منتقلة إلى اللفظة، فتتداخل الألفاظ بالمعاني لتشكل موسيقى احساسية لتدفع بالمشاعر إلى قمة الانفعال عندما يشمل صوتها المحسوس كامل النص المبدع، وهكذا يدخل التشكيل الموسيقي في التشكيل العام لكامل النص، فيكتمل بهذا المعمار الفني الرائع للقصيدة الحديثة. ■

المصادر -حسب الأحرف الأبجدية للكتّاب:

- أحمد عبد المعطي حجازي	- الأعمال الكاملة.
- بدر شاكر السيّاب	- ديوان السيّاب
- سميح القاسم	- الأعمال الكاملة
- صلاح عبدالصبور	- الأعمال الكاملة
- عبدالله البردوني	- الأعمال الكاملة
- عز الدين إسماعيل	- التفسير النفسي للأدب
- فايز خضور	- عشبها من ذهب
- لميعة عباس عمارة	- أغاني عشتار
- محمد عمران	- (إصدار وزارة الثقافة سورية)
- نازك الملائكة	- شظايا ورماء
- نازك الملائكة	- قضايا الشعر المعاصر
- يوسف الخال	- البئر المهجورة

معَ الصَّدْمَة..مَعَ الهزَّة!

إلى الصديق العزيز الدكتور كمال أبو ديب.. البعيد القريب، على هامش مقاله المستفيض الجديد المرِح: صدمة/ هزة الاستعارة.[1]



سليمـــان العيـــسى *

مَعَ الصَّدمَةْ..
مَعَ الهزَّةْ..
مَعَ التجوالِ.. في عُمْقِ البراكينِ
وفي هَيَجانِها الطاغي
يزلزلُ فجأةً.. أمْنَ الشياطينِ
مَعَ «الروحِ الخفيف».. يَشيعُ ما بين السطورِ،

هُنَا.. هُناك.. هُنَا
مَعَ «الرُّوح الخفيف» أنَا
صديقي.. كان سَيْلاً جارفًا..
لكنْ.. بِلاَ حَجَرِ
ولا شَجَرٍ..
أُحِبُّ السيلَ.. يَضْحَكُ وهو يندفعُ

* شاعر من سوريا.

● اللوحة للفنان **عبدالله الشيخ** / السعودية.

ويصدِمُ راكدَ الأشياء، آسنَها،
ويضحَكُ.. وهو يندفعُ
وأوَّلَ مرةٍ.. أبصرتُهُ- أعْني صديقي- عابثًا مَرِحًا
كطفلٍ..
يَقْلِبُ الألعابَ.. يكْسِرُها..
يَخُوضُ اللِّعْبَ.. مُجَرَّحا
وأحْبَبْتُ «البَسَالةَ» فيهِ..
وهو يمرُّ «بالمقلاعِ» .. من وَثَنٍ إلى وَثَنِ
ويركُزُ فوقَ أشلاءِ «التحجُر» رايةَ الوطَنِ

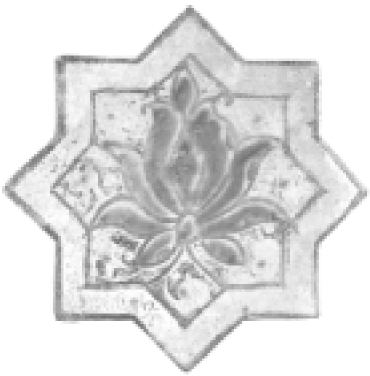
ولكني..
سأهمِسُ للصديق..بدونما غمزَةٍ
ولا لَمْزَةٍ..
بأنّي لا أُحِبُّ «اللَّغْوَ» مَجَّانًا

ولا أنَا من يُسَمّي..
مُعْظَمَ «الهَذَيانِ»..
موهبةً.. وشَيْطانا

مَعَ الصَّدْمَةْ..
مَعَ الهزَّةْ..
وقَبْلَهما.. مَعَ المَرَحِ الجميلِ أنَا..
وضِدَّ قَوَاعدِ الهَمْزَةْ..

صنعاء: أيار (مايو) ٢٠٠٢

١ نشر المقال في العدد الأول من مجلة «ثقافات».



قصائد من اوراق

ابن الحوبة



علـي الشـــرقاوي *

رؤيا الريح

قبيل شتاءات الصيف بأكثر من قرنين سيركض قطران الثلج
من الغيم الاحمر في غمازة جلعاد الى الضوء العاشب في صبح جبيل..
قبل شتاءات الصيف بأكثر من عامين سيكون جفافاً في القطب المائل
زلزالٌ في قلق الأناضول
وآخر في جسد العقبة
قبل شتاءات الصيف بيومين
سيأتي رمل الغرب إلى نهر الشرق
مهانٌ كخريف القشرة
معتذرٌ
كرغيفٍ ماعشقهُ التنور

* شاعر من البحرين.

● منحوتة للفنان **مصطفى علي** / سوريا.

لاتثقْ باحد

لاتثق
بالكلام الذي ..
والسلام الذي ..
والغرام الذي ..
لاتثق بمياه الاماني
بدون رعود الغناء
الذئبة باب النون . جنون الوردة قبل تفجّر شهقتها .
عطر المخلوقات المكتظة بين بحيرات مساماتي.
ناضجة هذي الذئبة بين فضاءات دمي
طازجة كشهيق البيدر للنورج
خطوتها زفة نيلوفر والشفتان الجائعتان شواطئ موسيقى
ترتكبان الايقاع الخارج عن كف الايقاع.
ما أجملني
وأنا أتقصّف في مرجان شراستها
ما أشهقني
وأنا أتهلوس
هذي مثل صباح النيروز
على فيروز فراستها المنداح كطفل
يتعثر حين ينط حقول الثاء !

الرمل المغزول من الرمل

يدٌ ترتاحُ
على ريحان
يدٍ أخرى
تتناوشني في اسفار السهو
إليّ. إليّ تعالوا من نافذة الجهة الأخرى. من فعل الريح.
من الماء الهم من الدم . تعالوا يا غلمان الكلمات
من الميم . من الشجر الجوع. من الروع.
من الخوف من الافئدة المكسورة من بؤس الارض.
تعالوا .
قلبي مائدة عامرةٌ بالمعنى
لا تحرم طفلاً او كهلاً او امرأةً من قول الكوكب.

في وعد نهار الليل تعالوا.
غلمان الكلمات
روحي فاكهة الكون
ودمي غيث الاحلام

جسدي
امتحان المطر
لخيال الرياح
جسدي
كغصون السحر
تنحني لحليب الرياح

يا إثم العشب الخارج عن جغرافية أحلام النار الأولى.
قم كسؤال الازرق جاهر بخيال الاخضر.
قم يا نغم العشب تناولني. كحنان الفستق شق الصدر
كشوق النهر الخارج عن قيد الضفة
كالبرعم يركض للرعد السيد.
كالماء يفتش عن طيش القطرة
لاتترك عيناً تسلب فعل خطاك
إن عاندك اليومي تمدد في شهقات القطرات المنذورة للتيه
وإن سورّك الجوع تناضح
قم
والشوك. وإن قيدّك الكرسي تجمهر كالنصل
إلى الخيمة لا ترجع
لا ترجع
لا.

الرمل المعزول عن الرمل
رفيق القيظ ورابع اثنين
يزاوج بين ربيع الميزان
وحلم سهيل

الممتد كالأزرق في ريح الشمال

دائماً مثل عراجين الهوى
يجلس قربي
وخيالي
هاربٌ يركض بالكلمة
في كل حواري بوكمال
باحثاً بين غريب الشوك والشوك
عن الشهقة في عطر السؤال
أخبروني
جسدي ما الذي يمكن أن يفعله العاشق
إن جفت ينابيع الخيال ؟

كلما

تطفو خيالاتي على مايشبه الصمت
أراني أصعد الصمت
وفي كفي هلال

إن عقوق النار بدايات الماء وأعرف أن عقوق الماء بدايات الأرض
وأعرف أن عقوق الأرض صلاة الجسد المتحرك بين الغامض والغامض
من يبعدني. عن هذا الزلزال الرافض أن يهدأ في بدني عن هذي العاصفة
الخضراء الممتدة من مرجان الرأس إلى مرج القدمين.
عقوقي فاكهة الروح
عقوقي مائدة الفوضى
وعقوقي ..
اعرف لو ما عق الماء بهذا الكوكب
ما كان الضوء يفجر اعماق الأخضرّ.

الجميل له

وسامة الهديل في حدائق الحمام
ولي بيادر العويل في مأذنة الكلام



قصائد بالرّصَاص

الياس لحــــوّد *

ضحك

ما أحوجَني للصبر
أعودُ وأُخرج جزْداني
وأعدُّ المعدودَ المحسوبْ
كيْ أتذكّر نِسْيانًا واحدْ
يلزمني مئتا حاسُوب
.... من ماركةِ «جَدِّي أيوب»

* شاعر من لبنان.

● منحوتة للفنان **سامي محمد** / الكويت.

القنّاص

زيتونتُنا قَصْرُ عصافير
بناهُ جَدِّي
عمَّرهُ بيدَيْهِ غرُفًا للشمسِ
وأخرى للريح،،
فحين تهبُّ شماليّةْ
يُعطيها حقَّ لُجوءٍ لشحاريرَ انْطفأتْ
وزرازيرَ اشتعلتْ في ظمأ ورصاصْ
لكنْ حين تهبُّ جنوبيّةْ
يُوصدها جدِّي ويمترسُ في أسفلها خلْف الصخر الصاحي
في وضْعِ القنّاصْ

المرمي

زهرةُ دَرْدارٍ بقيَتْ من آذارَ الفائتِ
سيِّدة فوق التلّةْ
قال حَزيرانُ الغوْيانُ لجارته الفُلّه:
«سوف أشكِّل صدرَكِ فيها / اقْتربي..اقتربي»
اقتربتْ من كفَّيهِ الممدودينِ
وحين اقتربتْ من مرمى شفتيه
قبَّلَها أطْول قُبْلَةْ..

ليمونة أراغون الزرقاء

ألشامخةُ النخلةُ
ألشامخةُ السَّروةُ..
ألشامخة الحوْرةُ..
بين هلال الشرْقِ المكسورِ
وقوس القُزح المشدود من الجنبَيْن
كتبتْ «أهواك» على وجه الأفُق المسكينْ
رسمتْ سكّين
تقطع «ليمونةَ آب الزرقاءَ»
إلى نصفين

السروة

ورقٌ وهبتْهُ ريحٌ للأخرى خزَنَتْهُ في طُوَقٍ حمراءَ
وقشٌّ ينظرُ في الطرقات / وديكٌ ينتظرُ «العُمدةَ»...
أثوابُ الشجر الصفراءُ مجتمعةٌ في كل مكانٍ / كلُّ المشهدِ

في الثلاّجة / كلُّ جميل عارٍ..إلا السروةُ في أقصى الصيف جنوبًا
حيث العرسُ يُلملم عن طرحته العَمْياءِ صبايا البلده

قراءة مقفّاة

أبحثُ في كفّيَّ عن الصحراء
وأقرأ في كثبانِ خطوطهما الأحوالا..
صحراءُ خطىً يرسُمها العُمْرُ
تُضيِّعني وأضيِّعها ....لكنْ
في سرعة ريحين عظمينِ نُغير ونرجع من قتلانا أزمنةً تتوالي...
من يبصُر من ؟
لا أعرف..
ما أعرفهُ أن خطايَ تُدحرجُ خوفًا يكبُر كرةً من رملٍ..
ما أعرفه أن الدربَ يقولُ وخطْوي فيَّ يقولُ
وعرسي الهائلُ يُنسيني ما قالا..

سيناريو

تَدخلُ.. يخرجُ من نفقَينْ
(كلٌّ يَلحقُ مَن لحقَهْ)
تسأله: «يعرفُها؟»
-أين؟
يسألُها عفْوًا بيدَينْ
(كلٌّ يأخذُ مُفترقَهْ)
كلٌّ ينظرُ من جهتينْ
بْيتًا يعدو لا بيتَينْ..
قمرٌ يبحثُ عن زوجينْ
قلمٌ يبحث عن ورَقة..
يكتبُها شمسَ البحرَيْن
تكتبه بين النهرين..
.....(قدْ وافقَ شَنٌّ طبَقه)

صلاة وصورة

«حين المدى يُصلّي
يقولُ للصحراءْ
توسَّعي وظلّي
في خاطرَي المُطلِّ

فطيرةً من لُؤلؤٍ
وجرعةً من عَيْنْ»..

دواة

دواتُها مُعبَّأهْ
من دمْعِهم..
-على الشمالِ رسمتْ سوادَ غَيْمِها وجوهَهم
لتمطرَ الشمسُ بهم زهورَها المكمَّمهْ
..دواتُه مخبَّأهْ
في دمِهم..
-على الجنوب كَتَبتْ أسماءَهم
وقصَّبتها ذهبًا وفضَّةً..
وغمَّرتها أوسمهْ

كتابة

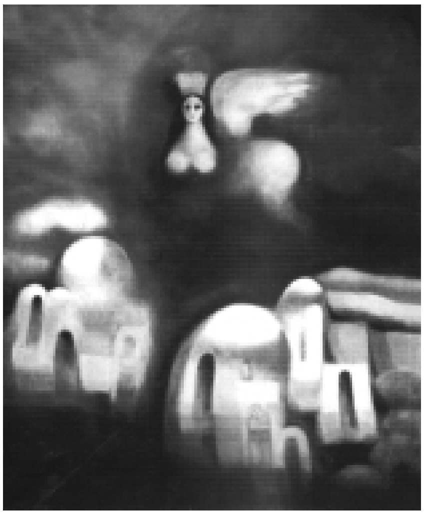
«من الزمان أنهضُ...
غيمُ الجبال وَرقي
يُضرمني ويركضُ..
شلالُ ضوءِ قلمي
والحبْرُ ليلٌ أبْيضُ..»

الهامش

في أرضٍ مأسورهْ
في غرفٍ مهجوره
تحت الصفحة
تحت كلامٍ أسودَ أو / أحمرَ أو أزرقَ
تحت زهورٍ خضراءَ
وأعشابٍ بيضاءَ
على أصداء حشائشْ
يمشي الهامشْ
جنديًا في فرْحَهْ
مَلَكًا نحوَ أميره
بخطى عصرٍ كبرت مثل العطر صغيره..

بيـــروت

الملاك
الذي زارني عندما كنت طفلا



عبدالمنعم رمضان *

لحيتُه بيضاءُ قليلاً
وعصاهُ مخبّأةٌ
والجلبابُ طويلٌ يصلُ إلى القدمينِ
يداهُ مدرّبتان على التمهيدِ
وخلخلةِ الأشياءِ
رآني ذات مساءٍ
كنتُ ذهبتُ إلى الميدانِ فأوقفني
وتأمّلَ وجهي
نظرَ إلى عينيَّ
ولمَّا سرتُ بعيدًا عنه

---

* شاعر من مصر.

● اللوحة للفنان نوري الراوي / العراق.

التفتَ إلى ساقيَّ وظهري
كلَّ مساءٍ كانَ يمرُّ أمامَ فِناءِ المنزلِ
يأتي من جهةِ الصَّحراءِ
ويجتنبُ الفتياتِ وأروقةَ الجيرانِ
ومثل الحارسِ
ينظرُ نحو سماءٍ غامضةٍ
ويفكِّرُ في نافذتي
كيف سيصعدُ كي ينزلقَ ويمرقَ منها
يعرفُ أنَّ مياهًا راشحةً وحشائشَ حولَ الحافّةِ
أنَّ ظلامًا محبوسًا في البهوِ
وأنَّ ستائرَ مثل ثيابٍ ناعمةٍ
تنسدلُ عليها وتغطّيها
سوف يفكِّرُ في مزلاجِ البابِ
وفي الجدرانِ
ومثل الحارسِ يخلعُ كلَّ ملابسِهِ
ويشبُّ على أطرافِ أصابعهِ
ويمدُّ يديهِ إلى أعلى
راحتُه تفركُ ما سوفَ يصادفُها
وأناملُه تنشغُ بالأصواتِ وبالرؤيا
وتفيضُ
يحسُّ كأنَّ أنينًا مختفيًا
ينسابُ إلى أذنيهِ
ويُنصتُ
ما زالت ساقاهُ
وما زال الفخذانِ
كما لو كانت هاويةٌ تنفتحُ
كما لو كانَ البطنُ الصَّدر الشفتانِ العينانِ
العنقُ أناملُهُ
لابدَّ له أنْ يلجأ لاستذكارِ الغزوِ
وترويضِ القممِ الناتئةِ
يمدُّ يديهِ إلى أعلى،
النافذةُ هنالك
سوف يحاولُ ثانيةً
يتخيَّلُ أنَّ رياحًا ساخنةً تنسلُّ
وأنَّ الماءَ يبلِّلُ أطرافَ أصابعِهِ

ما زالت ساقاهُ
وما زالت الفخذانِ
يصوِّبُ أنشوطتَه نحو ستائرَ
مثل ثيابٍ ناعمةٍ
فتميلُ وتهبطُ
يسحبُها بأناةٍ
كانت مثل نبيذٍ ينزفُ فوق الأرضِ ويغمِرُها
يترجرجُ
قد يُلقيها فوق ملابسِهِ، قد ينسى،
قد ينتظرُ قليلاً
ثم يفكّرُ أنْ يخترق النافذةَ العُريانةَ
ينشرُ فيها رائحةَ الأنفاسِ
ويلهثُ
كنتُ أراقبُهُ
ينزلقُ ويمزقُ
بعض لعابي
أتحاشى أنْ يسمعَني
بعض فمي
هل حقّاً سيحاولُ أن يتمادى في إيذائي
أنفاسي تتلاحقُ
حين فطنتُ إلى استمرارِ هبوطِ لهاثي
واستمرارِ هبوطِ الرأسِ من النافذةِ
خضعتُ
لجأتُ إلى ما يشبهُ دائي
هل حقّاً سيحاولُ أنْ يتمادى
لن أُمكنَهُ منيّ
لن أُمكنَه أنْ يتلصَّص ويشاهَدني
كنتُ قد استلقيتُ ووجهي فوقَ بلاطِ الغرفةِ
لا أتذكّرُ كيف جرؤتُ
على الإذعانِ الكاملِ
لحيتُه تنسدلُ على أكتافي
أحلمُ أنْ تنسدلَ على أكتافي
يجدرُ أنْ أسألَه ماذا يفعلُ
لكنّي أتراجعُ
خشية أنْ يقتلَني أو ينصرفَ،

يزومَ وليس يغافلُ غيري
يُسرعُ حين أظنُّ له الإبطاءَ
ويبطئُ حين
وأنفاسي تتلاحقُ
كنتُ ألوذُ ببعض حدودي،
أسعى أن أبلغها قبل الريحِ
وقبلَ نزولِ الماءِ
زحفتُ على بطني كالدودةِ
ظلَّ يحاصرُني،
يلتفتُّ عليَّ
فألوي جذعي،
يفردُهُ،
أنشقُّ إلى نصفينِ، فيجمعُني
وإذا أنكفئُ
عصاه تدقُّ البابَ بما يكفيها من يأسٍ
فأحسُّ كأنَّ جيوش النمل تفرُّ من الزاويةِ
عصاهُ تدقُّ
أحسُّ كأنَّ مياهًا تسعى خلفَ النملِ وتغمرُه فيموتُ
وأسمعُه ينتفض كثيرًا، يلهثُ
قلتُ: يخافُ من استكمالِ الحاجةِ وزوالِ الأصواتِ
يخافُ إذا انطفأتْ عيناهُ
وخرجَ من النافذةِ
وسَارَ وحيدًا في الطرقاتِ
عصاهُ تدقُّ البابَ بما يكفيها من أحزانٍ
أشعرُ أنَّ ظلامَ الغرفةِ
يوشكُ أنْ يتبدّدَ
أنَّ النارَ النورَ النورَ النارَ المشكاةَ المصباحَ
وأسمعُني أنتفضُ كثيرًا، ألهثُ
قلتُ: النومُ هو الإدراكُ الأوّلُ للأشياءِ
أخافُ إذا استيقظتُ
وقفتُ على قدميّ
نظرتُ إلى أغصاني ومواريثي
وتحسّرتُ
وجدتُ الكتبَ على الطاولةِ
وسربَ طيورٍ سودٍ

وبقايا الأحزانِ
وجدتُ إناءَ طعامي، وإناءَ مناولتي، والجدرانَ وبابَ الغرفةِ والنافذةَ
وجدتُ ثيابي ملقاةً في الركنِ
الأرجحُ أنّي عدتُ إلى نفسي
وفقدتُ الشخص الطيّبَ والمسؤولَ عن الوحشةِ
والرعبِ
فتحتُ البابَ
رأيتُ كأن حشودَ الليلِ الضّائعِ منّي
سوف تُردُّ إليَّ
كأن الغالبَ والمغلوبَ
سواسيةً يصلانِ
ويبتكرانِ طقوسَ الحربِ ودستوَر العائلةِ
ينخُّ الظلُّ المائلُ جدّاً فوق الأرضِ
ويومضُ
حتى يفنى فيهِ الظلُّ المائلُ بعضَ الشيءِ
ويومضُ أيضاً
يعتدلانِ معاً في آخرِ تجسيدِ للروحِ
وينقسمانِ
الظلُّ المائلُ جدّاً يقفُ أمامَ البابَ
الظلُّ الآخرُ يذهبُ مثل سرابٍ
لحيتُه بيضاءُ قليلاً
وعصاهُ مخبّأةٌ
والجلبابُ طويلٌ يصلُ إلى القدمينِ
وريشُ جناحيه المضطربُ وما بينهما
وسوادُهما الداكنُ
والمنقارُ المخلبُ
والمنقارُ الأسطرلابُ،
اللصُّ الناهشُ قلبي
والطاغوتُ
ملاكي الحارسُ تاجَ العشبِ على وجهي
والحارسُ للآلامِ على قاعدةِ الهيكلِ
لمّا سرتُ بعيداً عنه
التفتَ إلى ساقيَّ وظهري
لما سرتُ بعيداً جداً
كنتُ أحبُّ إذا أتوارى عنه

أحبُّ إذا يُدركني
أدخلُ في نفسي فأراهُ
وأخرجُ من نفسي فأراهُ
عجزتُ عن استجلاءِ وثائق أهليّتهِ
من منّا سيكونُ الرجلَ الطفلَ
ومن منّا سيكون الشيخَ
ومن سيكونُ الأوَّلَ
من سيكونُ التالي
عند رجوعي البيتَ
خلعتُ ثيابي
وفتحتُ النافذةَ
نزعتُ ستائرَها
استلقيتُ كأنّي لستُ أفكّر فيهِ
تمكَّن مني النومُ
حلمتُ كأنّي صرتُ المالكَ والمملوكَ
وسقطتْ كلُّ حدودي فوق الأرضِ
ونكشفتْ أوديتي وسهولي
خفتُ كثيرًا
لولا أنَّ الطائرَ حوَّمَ فوق ظلامي
وعلى الحافّةِ
وقف لينشدَ أغنيةً سوداءَ
حلمتُ كأنَّ الطائر يوقظني
فصحوتُ
عدوتُ إلى النافذةِ
رأيتُ الليلَ ينامُ أمام البابِ
رأيتُ ملابسه تتكوَّمُ جنبَ الليلِ
فقلتُ: يفكّرُ كيفَ سيصعدُ كي ينزلق ويمرق
وتجهّزتُ
بدأتُ أغنّي ما أنشده الطائرُ
عندَ بلوغي الذروةَ، دخلَ وكشفَ هويّتهُ
– اسمي عبدالمنعم
قلت له: هذا اسمي أيضًا
أمي تُدْعَى فاطمة
كذلك تُدْعى أمّي
وأبي مثل الفلاحين بسيطٌ جدًّا

وأبي أيضًا
لي زوجٌ بيضاءُ وفاتنةٌ
لي أيضًا زوجٌ بيضاءُ وفاتنةٌ
وابنٌ
وابنٌ
قد ولدتني أمّي في التقويم الميلاديِّ
الشهر الثاني واليوم العشرين
كذلك أمّي
إنَّ السيّدَ سوف يخلّصُني
والسيّدُ
والعذراءُ ستغسلُ قلبي
والعذراءُ
شقيقاتي عائشة وميس الريم
أناييس نن وحنان الشيخ
اليزابيث تايلور ونجاة
أشقائي المجنونُ وطرفة
أحمد طه وأنسي الحاج
كفافي وسليمانُ
المتنبي والخالُ
الصايغُ وأبو شقرا وعليٌّ
عندئذ غادرني
ذهبت إلى الزاوية وجاء بثوبي ثمَّ تمهَّلَ في إلباسي
لما فرغَ
حملتُ إليه ملابسَه وفرغتُ
فنظر إلي وجهي
وتأمّلَ في عينيَّ
ومال على شفتي
قبَّلني
ثم انصرفَ.

أقنعة نجيب محفوظ

أفكار أولى حول كتابة الذات

محمد بـــدوي *

هل ثمة حقيقي وغير حقيقي؟ ما علاقة الواقع بما في رؤوسنا؟ ما قيمة التاريخ؟ ما العلاقة بين عايدة المعبودة وعايدة الحبلى؟ أنا نفسي ما أنا؟

كمال عبدالجواد في الثلاثية

ملخص البحث

لماذا بدأ نجيب محفوظ مشروعه الأدبي بعيدًا عن استلهام تاريخه الشخصي وكتابته كما فعل كثيرون من سابقيه ولاحقيه؟ ما الآليات التي لجأ إليها فيما بعد للاستفادة من هذا التاريخ في الروايات التالية لرواياته الأولى؟ كيف حول محفوظ خبراته الشخصية إلى مصدر من مصادر إبداعه بحيث يتجلى تاريخه الشخصي مقنعًا ويصعب اعتباره كتابة اعترافية؟ هل ثمة أسباب تقف خلف هذه الممارسة الكتابية على هذا النحو مثل مفهومه للكتابة وعلاقتها بالعالم، ومثل وطأة السياق الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي يحول دون تعبير الذات عن نفسها على نحو واضح وصريح؟

يحاول هذا البحث تقديم بعض الأفكار الأولية للإجابة عن هذه الأسئلة أو بعضها.

يروي نجيب محفوظ عن لقائه الوحيد بالمازني بعد صدور «زقاق المدق» قائلاً إنه أسبغ عليه من المديح ما أخجله، ثم تطرق إلى الحديث عن الأدب الواقعي، وأن هذا الأدب يسبب لصاحبه مشاكل كثيرة «طالبني المازني بالحرص» و «لأننا في مصر لم نتعود على فن الرواية، والفكرة الشائعة عن الروايات، هي أنها اعترافات شخصية». كان المازني في قمة نضجه العقلي والفني، وكان محفوظ شابًا واعدًا، ومن الواضح أن محفوظ فهم الرسالة فشكر أستاذه ومضى [1].

حين صدرت زقاق المدق، ولفتت الأنظار كان محفوظ قد أوغل في مشواره الأدبي بادئًا كما نعرف جميعًا بالسرد التاريخي الذي سرعان ما هجره إلى الرواية الواقعية. كان أيضًا على عكس أساتذته يبدو كأنه قرر ألا يكتب عن حياته الشخصية، فذاته تتواري خلف مفردات عالم واقعي ينسجه بدأب يكاد يكون منهجيًا، محاذرًا ألا تظهر الذات تلميحًا أو تصريحًا. كان طه حسين قد كتب «الأيام»، وتوفيق الحكيم كتب «زهرة العمر»، وهيكل، تحت وطأة حنين لماضيه وهو

* ناقد من مصر.

يدرس في أوربا، كتب «زينب». أما المازني فقد كتب «إبراهيم الكاتب»، فيما جعل العقاد من علاقته بإحدى السيدات أساسًا لسرد تحليلي في كتابه «سارة». واحتل شعراء الرومانسية مقدمة المشهد في مصر ولبنان، لاهجين بذواتهم، شعرًا ونثرًا وتنظيرًا نقديا في الديوان والغربال، وكان ذلك جزءا من مناخ عام أعقب أحداث ثورة ١٩١٩م، التي رفعت شعار التعددية السياسية والفردية.

الجميع يكتبون عن ذواتهم من الساردين والناظمين، فيما يبدأ محفوظ مشروعه الكتابي بنفي ذاته من الكتابة، وتمويهها. بل إن هذه الذات تظل سنوات هاربة من أيدي القراء والنقاد، لأن صاحبها لا يكتبها، بل يمعن في إبعادها وتمويهها، حتى إنه، وقد صار ملء السمع والبصر فيما بعد، يظل متأبيًا على التحديد. أيامه غائبة، وقسماته لا تقبض عليها العيون. وكان طبيعيًا لكثير من القراء والنقاد الذين تعودوا من كتابهم أن يكتبوا قصص عقولهم وقلوبهم، أن يتساءلوا عن هذا الكتاب الذي يخلق عالمًا آخر مختلفًا، ويصوغه على هذا النحو من المعرفة الوثيقة. تجار صغار وعوالم ومهمشون وطلبة متمردون وموظفون حالمون ونساء من طبقات مختلفة. سعة هذا العالم وجدته وغيابه عن الكتابة قبل محفوظ كانت وراء السؤال، وخصوصًا حين يغيب خالق هذا العالم، ويقتنع، ويراوغ السائلين. وحين يأتي كتاب آخرون من بعده، متمزقين بين رفضه والانبهار به، يشعرون بالمفارقة: الرجل الذي أدمن سرد حيوات الناس وترميزها وإثقالها بالمعاني لم يتحدث مرة واحدة عن نفسه بوضوح وحسم. وكان هؤلاء الكتاب معذبين بذواتهم وغربتهم وحصار الواقع لهم، فكانت حياتهم مادتهم الأولى للكتابة. وهكذا ظلت الأغنية تتوهج وتذيع، فيما المغني بعيد هارب يراوغ الأقلام والكاميرات، فيبدأ الآخرون في السرد عنه: لابد أن له علاقة ما بهذا العالم الغريب الذي يكتبه، لا بد أن أصداء من حياته موزعة في حسن الروسي في بداية ونهاية، أو في أحمد عبدالجواد في الثلاثية. وحين يتوج مشروعه الكبير بجائزة نوبل، تكثر الشائعات والحكايات حوله، حتى ليتحول إلى «أسطورة» حديثة في مجتمع ما زال يحتاج إلى الأساطير والأبطال.

بدأ نجيب محفوظ الكتابة بمشروع طموح هو كتابة تاريخ مصر. ثم توقف بعد ثلاثة كتب. لقد وجد نفسه يكتب عن فضاء بعيد، فيما حوله واقع صاخب ضاج لم يفض أحد ختمه بعد. فغير شواغله وأدواته، وخلص لمشروع آخر، وبدأ معركته لاقتناص هذا الواقع في شباكه، التي ظل يحسن من نسيجها، لتكون جديرة بالصيد الصعب الثري: كتابة الواقع المصري من خلال واقع المدينة العجوز التي تمثل مركز مصر، وفيما بعد ستصبح بيت العالم الرمزي في أولاد حارتنا والحرافيش.

كان محفوظ في سرده التاريخي مشغولا بواقع آخر ورقي مضى وانقضى هو ماضي مصر، ولم يكن بإمكانه في مثل ذلك السرد أن يكتب عن ذاته، أو يسرد هواجسها. وحين غير مساره ليكتب عن واقعها اليومي الراهن كان قد أدرك أن عليه أن يفهم هذا الواقع، فالكتابة تبدأ من الذات حقا لكنها تتجاوزها، ولذلك ما إن أطلت هذه الذات برأسها في بداية زقاق المدق، حتى زجرها صاحبها لتتراجع، لكي يفرغ لخلق عالمه «الموضوعي» الذي يجري ويصطخب، وهو يقف على شواطئه يرقب ويتخيل ويكتب، فنتعلم أول دروس لعب الكتابة لديه، وهو أن وجود أنا المتكلم لا يعني أننا سنجد حتماً كتابة لهذه الأنا، ذلك أننا سرعان ما ننسى هذه الأنا المشيرة إلى أنا الكاتب، ونحن نلج عالم زقاق المدق، الذي لم يحظ قط بكتابته قبل محفوظ.

وعلى العكس من ذلك سيختفي الضمير الدال على المتكلم في الثلاثية، لكننا سنفاجأ أن محفوظ يعترف فيما بعد قائلاً: «أنا كمال عبدالجواد»[٢]. هذا الاعتراف ينبغي أن يفهم في إطار من رؤية محفوظ للكتابة وكيفياتها. فقد ظهرت هذه الأنا مرات دون أن تعني أن محفوظ يكتب تاريخه الشخصي، أو يصوغ سردية عن الذات المفردة. ظهرت كالطيف في زقاق المدق، وزجرت لتختفي. وظهرت في أولاد حارتنا ثم من بعد في

الحرافيش، لا لتشير إلى المواطن نجيب محفوظ، بل لتصبح عنصرًا من عناصر الفضاء الرمزي غير الواقعي. في أولاد حارتنا كانت تشير إلى أول من احترف الكتابة في الحارة رغم ما جره ذلك عليه من تحقير وسخرية. أما في الحرافيش فهي روح غائمة يصعب القبض على قسماتها لتصبح أقرب إلى الصيغة المجردة التي تعبر عن المجموع.

وبرغم أن محفوظ قلما يلقي بحديث يشفي الغليل عن الكتابة فإننا نستطيع أن نضم كلمة إلى كلمة، وموقفا إلى آخر لنقترب ولو قليلا من فهمه للكتابة، التي كان دائما يفر من تقديم تعريف مبدئي مسبق لها، لا لأنه غير مشغول بالأمر، بل لما اتسم به من سوء ظن متأصل في التحديد والتعريف، يجعله يفرق دائمًا من المسارعة إلى الجزم بشيء لم يتثبت منه. ولعل هذه الصفة أحد أسباب هجره للمقال الفلسفي ولجوئه إلى السرد الذي تنزع طبيعته إلى التعدد. وفي هذا الإطار الذي نحن بصدده بإمكاننا أن نتخيل رجلا يهيم في شوارع القاهرة القديمة، ليتقرى الوجوه والقسمات والملابس، أو يجلس على مقهى يرقب ويشرد ويتأمل مثل رياض قلدس في الثلاثية وحين يرى مشهدا من نوع «ما» يهتف «هكذا تبدأ القصص»، ليتحول المشهد إلى ما يشبه المحفز للخيال لكي ينهض بعمله.

هل تملك الذات سردية مثيرة وغنية بحيث يمكن كتابتها في رواية، تلك الأمشاج المتقطعة لابن الفئات البينية الصغرى والوسطى التي تقطن القاهرة القديمة، ثم تغادرها إلى العباسية، هل تصلح لكتابة العالم بكل غناه وتعقده الذي يتبدى في هواجس الكاتب ورؤاه واقتراحاته، أم أن ما عرفته وخبرته على نحو شخصي لا يمكنه أن ينهض بالدور الحاسم في ذلك؟ سيجيب محفوظ مستنكرًا: وأين الخيال؟ ذلك أن محفوظ يعرف جيدًا مكر الكتابة الذي يتمثل في التقاط عنصر جنيني صغير ليطلق أقصى إمكاناته، مموها على، هو واقعي صرف فيغربه عن تاريخه الشخصي، فيفشل الناس في رده إلى وقائع حياتية، بل إن صاحب الشخصية التي استلهمت سيفشل في التعرف على نفسه، لأن الكاتب يلتقط عنصرًا أولياً ثم ينميه ليصبح دالا، أي يغادر حيزه الصغير الفقير إلى فضاء أوسع فيصبح، رغم أنه يشبه الناس، مختلفًا عنهم. وهكذا سنجد امشاجا من حياة محفوظ: ذاته وجيرانه وأصدقائه وزملاء الوظيفة، حاضرين على نحو ما في عالمه الواسع الرحيب، لكنه أيضًا سيظل حريصًا على ألا يكتب أدب اعترافات واضحًا صريحًا كما فعل كثيرون من أساتذته الذين دشنوا قص الذات في الأدب العربي، وكما فعل كثيرون من الذين أتوا بعده من كتاب جيل الستينات الذي شكوا في معرفة العالم فلجئوا إلى ما يعرفونه، أي إلى خبرتهم الذاتية التي أصبحت النبع الأول للكتابة لديهم. كان القص عن الذات عقب ثورة ١٩١٩ إعلانًا عن الفرد المتميز بقوة إرادته أو المتمركز حول ذاته الرومانسية بعد طغيان الإحيائية في الشعر، لكنه مع كتاب الستينيات كان كشفًا عن ذات محاصرة بفعل متغيرات الواقع المصري بعد سيادة نمط يوليه بحيث شعرت هذه الذات أنها في حاجة ماسة لفحص العالم من جديد بعد أن أصبح الواقع في حاجة إلى إنشائه بعيدًا عن سلطة الأيديولوجيا. أما نجيب محفوظ فقد حرص على خلق عالمه الرحيب الذي يشاكل الواقع ولا تشكل الذات سوى عنصر من عناصره المتعددة. لعل هذا الفهم يفسر ما قاله محفوظ في رده على العقاد من أن القصة هي شعر الدنيا الجديدة، كان العقاد مأخوذا بالذات التي يجب أن تتبدى في الكتابة حتى لتصبح السمة الشخصية حكمًا بالقيمة الموجبة. وكان محفوظ يوسع معنى الشعرية لتصبح الذات جزءا من فضاء لا يتمحور حولها بل تستمد وجودها من علاقاتها بتفاصيله المتعددة.

الكتابة لدى محفوظ تخلق صورة للعالم بمشاكلة النص لهذا العالم بما فيه من تكثر اللغات وتشابك العلاقات وتعقدها سعيًا إلى تنظيم العالم وترتيب عناصره، وبحثًا عن معنى يتجاوز ما يلوح فيه من تعقيد والتباس. لكن هذه الكتابة وهي تشاكل العالم، تقوم بتأويله لأنها في خلقها له تختار بين ممكنات

وتستبعد غيرها وتخلق آليات لكي يدل، فنستطيع من خلال الأحداث والمصائر والحبكة أن نولد معنى. لكن المهم هنا هو موقع الذات التي لا يمكن أن تطغى فتؤمم العالم لصالحها ومن ثم يصادر الكاتب على أهوائها وتحيزاتها في تفسير العالم. وحين يكتبها يصبح الأمر اصعب لأنها ذات وموضوع في آن، ومن ثم يقوم الكاتب بإدراجها في إهاب المجموع، حتى لو تناقضت معه أو تمردت عليه لأنها جزء من مشهد كامن شاسع تملك كل عناصره شعرية الوجود، أو هي على وجه الدقة واقعة في فضاء تفاعلي يفصلها عنه ويصلها به، ولذا لا تفرد، ولا يصل بها تمردها إلى العراء الوجودي بل يكمن ثراؤها في أنها حين تعبر عن ذات فردية تعبر عن آخرين هم أشباهها، أي تتحول إلى ذات مجاوزة للذات لتعبيرها عن خصائص ومصائر تتجاوزها إلى الجيل والطبقة والثقافة. ومع هذا كله فهي ليست عوضاً عن العالم ولا اختزالا لتعقده، ولكي تصاغ على هذا النحو يجب على الكاتب أن يقطع حبله السري بها فيتمكن من النجاة من الغرق في تفاصيلها وينفصل عنها لكي يتمكن من رؤيتها في علاقاتها بغيرها، فيتحرر من ولع الرومانسي بذاته وتمحوره حولها. هذه المسافة من الابتعاد عن الذات تمكن الكاتب من التحرر من ربقتها وطغيانها وفيضها على حدودها فلا تصبح مركزا للعالم ولا تفقد الأشياء استقلالها حين تمر من قناتها. إن الذات بهذا المعنى نبع تفيض خبراته حقا، لكنها تخضع في فيضانها لرقابة صارمة أي تدخل في أشكال متعددة من التنمية النصية، عبر الحذف منها والإضافة إليها برغم ارتباطها بمنشأ النص. وهذا هو معنى الاستلهام كما يفهمه محفوظ، أي البدء من خبرة ذاتية سرعان ما يبتعد عنها الكاتب فينسى ما حفزه إلى الكتابة لاختلافه عما يتحقق عبرها: الفتى الذي يطرق أبواب المراهقة، ويذهب مع رفاقه للعب الكرة، يلمح في الشرفة وجه فتاة جميلة، فيقع في الحب من جانب واحد [3]. كانت الفتاة مختلفة عن البنات اللائي يعرفهن في بيئته المحافظة المغلقة، و« تميل إلى الطابع الأوربي في مظهرها وحركاتها». أما الفتى ابن الثالثة عشره فكان أقصى ما يظفر به منها النظر إليها من بعيد. عام كامل: الفتاة في الشرفة، والعاشق أسفل البيت يحدق ويحلم ويهيم، حتى تزوجت واختفت. تتحول هذه الحكاية الصغيرة الساذجة إلى حكاية مشعة بمعان ضخمة مدرجة في سياق آخر يكتب تحولات المثقف الحديث الذي يحيا انتقالا عميقا من الرؤية التقليدية إلى رؤية أخرى مغايرة. إن خبرة الذات على هذا النحو مجرد مادة أولية يعرف الكاتب أن عليه أن يحولها ويكسوها باللحم والعظم ويطلق أقصى إمكاناتها لتصبح شيئًا مختلفًا مصقولا يدل ويشع. وهكذا كان الطفل نجيب محفوظ أصغر إخوته، فظهرت هذه الخبرة المعيشة في صياغته لشخصية كمال في الثلاثية. وتلوح علاقة محفوظ بأمه تجليًا نصيًا لعلاقة كمال بأمه. لكن السيدة أمينة تتجلى على نحو مغاير لوالدة محفوظ، التي كانت معلمه الأول برغم أنها أمية، فقد علمته زيارة المتاحف، وزرعت فيه بذور التسامح الديني، وهي في ذلك نمط مختلف عن السيدة أمينة المغلفة على عالمها الصغير الضيق والتي تستمد معنى حياتها من علاقتها بزوجها وأولادها. كما كان السيد أحمد عبدالجواد مختلفًا عن والده محفوظ الذي نحس من حديث محفوظ عنه أنه لم يكن قاسيًا ولم يكن يغشى بيوت العوالم بل كان محبًا لسماع الأغاني والقرآن. وفي السياسة كان وفديًا تقليديًا يميل إلى الهدوء والتأمل. أما السيد أحمد عبدالجواد الذي نعرفه في الثلاثية فقد صاغه محفوظ من عناصر عدة في مقدمتها شخصية جار شامي قاس يضرب زوجته ويحب صوت محفوظ حين يغني[4]. لماذا لم يستلهم محفوظ أمه وأبيه على نحو كامل يستفيد فيه من خبرته الحياتية؟ الإجابة واضحة فقد كان يسعى إلى خلق صورة للعالم لا تفارق التاريخ وإن تجاوزته، ولو قدم محفوظ صورة أمه الذكية المتسامحة المتشوفة للمعرفة أو أبيه المتسامح الرقيق الذي يحيا حياة هادئة بدلا من السيدة أمينة وزوجها، لأفقد هذا العالم جزءا مهما من خصائص تطوره وثقافته، لأن أبويه على النحو

الذي نعرفه عنهما غير ممثلين نموذجيين لهذا الفضاء. أضف أن هاتين الشخصيتين كما يتحدث عنهما محفوظ لا يملكان ما يؤهلهما ليكونا نمطين ينطويان على إثارة ومتعة. فالكتابة لدى محفوظ في النهاية، تصوغ رؤية في العالم لكنها إلى ذلك تحقق متعة، لا لمنشئها فقط بل لمتلقيها أيضاً.

الخبرة التي تكونت من التاريخ الشخصي ومن استجابة الذات للعالم هي زاد الكاتب «الواقعي» طبعاً، لكنها مجرد نثار من الذكريات وتفاصيل ذات طابع هيولي، يحتم إكماله وصقله لأنها مادة أولية والكتابة تأخذها وتصنّعها وتخلطها بغيرها في الحياة والكتب لتعيد إنتاجها وتتصرف فيها. بل إن بعض هذه الخبرة قد تغري بكتابتها أكثر من مرة لتوضع في خدمة سياقات مختلفة، وتكتب معاني متعارضة. يحكي السارد في المرايا عن قريبه أحمد قدري، الذي يفد إليهم من الريف للاستمتاع بالمدينة، ليصوغ حكاية رمزية عن انقلاب الإنسان من النقيض إلى النقيض، من الرجل محب الحياة والخمر والنساء إلى جلاد مجرد من الرحمة. لكنه في ثنايا الحكاية يسرد حكاية صغيرة خاطفة عن مشاعر طفل يباغت برؤية جسد أنثوي عارٍ. يصحب القريب الشاب الطفل السارد معه في رحلة بعد استئذان والده. لكنه بدلا من اصطحابه إلى السينما يأخذه معه إلى حي البغاء. وفيما ينتظر الطفل قريبه الذي مضى مع امرأة، يعن لامرأة أخرى معابثة الطفل، فتدخله حجرة أخرى، وتجرده من ملابسه وقروشه القليلة، ثم تباغته بتجردها من كل ما ترتديه، وتنتصب أمامه عارية. وبالطبع يفزع الطفل ويضطرب[٥]. لقد وضعته المرأة أمام الجسد الأنثوي الواقعي، ليكتشف اختلافه عن الصورة التي رسمها خياله لدورا حبيبة دان بطل المغامرات، التي كان يتصور أن جسدها من الماس النقي. المشهد نفسه تقريباً تصوغه حكايات حارتنا في الحكاية رقم(٢) [٦]. الطفل السارد الواقف فوق السطح، يرى جارته المحبوبة عارية تماماً سعيدة بجسدها وشعرها الذي تمشطه في الشمس، وحين تحس بوجوده وابتهاجه تدعوه ليساعدها في تدليك جسدها. وعلى العكس من مشهد المرايا، يفجر مشهد الجارة العارية في نفس الطفل الفرح والبهجة. مشهد واحد تقريباً لكنه يكتب معنيين مختلفين. وقد يرى بعضنا في مثل هذه المواقف ما يدل على لعب الكتابة التي يمارسها كل كاتب حقيقي، وهو كذلك طبعاً، لكنه فضلا يؤشر على طرائق تجلي الذات وخبرتها في الكتابة. هذا التجلي الذي قد يكون من العمق بحيث يتجاوز العناصر والتفاصيل ليكشف تكراره عن ما يشبه القانون الحاكم المنظم للفضاء. نحن نعرف من حياة محفوظ حدث انتقال الأسرة من الحسين إلى العباسية، مثلا، فيتبدى هذا الحدث من الضخامة والعمق وكأنه انتقال من البيت الرمزي للإنسان إلى البيت الواقعي. وبرغم أنه لا يماثل في ضخامته مثلا حدثاً كالانتقال من القرية إلى المدينة أو من الشرق إلى الغرب في حياة بعض الكتاب إلا أنه تجلى في النص المحفوظي عنصراً متكرراً، فقد صارت العباسية علامة على الحداثة في الثلاثية، وأصبحت القاهرة الجديدة بعامة فضاء يشع بدلالات متعددة تعدد دلالات الحداثة وتعقدها، فخارج الحي التاريخي العتيق يستشهد فهمي في المظاهرات، وتتعهر حميدة وتصبح القاهرة الجديدة فضاء للصراع السياسي والعنف والفساد في الرواية التي تحمل اسمها، وفي اللص والكلاب أيضاً، بل يتعمق هذا العنصر السردي ليصبح الخروج من المكان الحميم الرمزي طريقاً معبداً للدمار والخسران، حتى في الروايات ذات الطابع الرمزي والأليجوري مثل أولاد حارتنا وملحمة الحرافيش[٧].

يفهم محفوظ الكتابة بوصفها صياغة لعالم برغم تعقده وتشابكه إلا أنه ينطوي على معنى، ولذلك فإن الذات فيه، حين تستلهم في أكثر لحظاتها توتراً، لا يمكنها أن تتحول إلى عنصر مهدد للعالم وتماسكه وتجانسه، إنها عنصر مريب ينبغي لجمه وكبح جماحه حتى لا يصبح عنصراً فوضوياً بما تمثله الذات من هجس بالانفجار والتشظي. ذلك أن انفجار الذات وتشظيها سيتحول إلى خطر يهدد النص ويهدد

علاقته بالعالم، ومحفوظ دائم التوجس من الذات وانفجارها ومن اللغة ومكرها، فيجهد لخلق هذا التوازن الحرج بين المتناقضات. في هذا ستكون الكتابة صراعًا مع اللغة، وصراعاً مع العالم وتفاصيله وخطر انفلاته من يدي الكاتب، الذي إن استسلم لمشاعره وفورانها وللغة وإغوائها أنتج نصًا مرتبكًا تحوطه الأخطار من كل صوب. قد تنطوي هذه الكتابة على صدوعها وفراغاتها، وقد تنطوي على مفارقات يصوغها قلم جبل على التقاط الفكاهة وتفجيرها، لكن هذه المفارقات تكبح لكي لا تجاوز دورها ومهمتها، بذلك تتمكن الكتابة من تجنب التيه والضلال. ومهما تنجح اللغة في الانفلات من قبضة الكاتب ومهما تتعدد المعاني فإن أجهزة السرد المتآزرة تمنح النص خصائص تحول دون أن يصبح كهفًا خاصًا مغلقًا على صاحبه، لا يمكن ولوجه إلا من قبل صاحبه أو من يشبهونه من الذين دربوا على تأويل خطاب الحداثة الأدبية. صحيح أن محفوظ يلجأ إلى استبطان شخصياته عبر النجوى الذاتية، أو بعض طرائق تيار الوعي، أو السرد من أكثر من منظور، لكنه لا يكتب دراما الوعي واللاوعي حيث كثافة الذات وتشظيها تنتج خطابًا متشظيًا، تلتبس أزمنته وتتناقض أجزاؤه، فيمعن المدلول في ابتعاده عن الدال ويتم إرجاء المعنى، أو التمويه عليه، أو إبطاله.

في الثلاثية يلوح كمال عبدالجواد «تعبيرًا» عن رجل من طبقة حدد مصيرها بدءًا بفعل عوامل كامنة فيها، وبفعل صيرورتها أيضًا. شيء يكاد يكون نمطًا بالمعنى اللوكاشي. ومحفوظ يكتب رحلته بوصفه جزءا من المجموع الذي يحوطه، برغم تململه وتمرده، مستغلا بعض خبرات الذات، لكن من أجل التعبير عن مصير جيل بعينه من طبقة بعينها، ليتجلى لنا كيف تتحول الخبرة الذاتية إلى شيء يجاوزها.

كمال عبدالجواد هو عوض فهمي الذي استشهد، فهو تلميذه وصديقه لكنه، ليس ظلاً له أو محاذيًا لخطوه الذي أسرع به نحو الموت. أما فهمي فينهض بمهمة محددة في نظام السرد. هو نقيض أبيه التاجر الطروب المولع بالخمر والنساء، والحائز لسلطة البطريرك، وهو أيضًا نقيض ياسين الذي يمضي على طريق الأب دون احتياز مواهبه. فهمي مراهق عابس يمر بتجربة حب تقليدية مع ابنة الجيران الممثلة النموذجية للبيئة والثقافة، توطئة للزواج منها فالحب هنا حيلة الطبيعة للاقتران وإعمار الأرض. ثم إنه يندفع في العمل السياسي ضد الإنجليز، فيلقى مصرعه في إحدى المظاهرات. وهكذا سيجد محفوظ نفسه مضطرًا لإزاحته من النص، لكي يفسح المجال لأخيه الأصغر الأجدر بالتعبير عن شيء جديد، يلج فضاء البرجوازية الصغيرة التقليدية ساكنة الأحياء القديمة، هذا الجديد هو التوق للاندماج في الحداثة وقيمها. كمال مسافر فيما الأب والأخوان أقرب إلى الإقامة والالتصاق، مسافر في الأزمنة والأمكنة، أو عائش فيما يسميه «حياة الفكر» التي يسخر منها أبوه. هم مثلاً يرون المرآة آله للذة والإنجاب؛ شيء يحتاز بالقوة أو الثروة أو عقد الزواج. أما كمال فهو يبحث عن معنى، فيجده في حياة الفكر، وفي حب عايدة المختلفة عن مريم وخديجة وعائشة بوجودها في حيز آخر هو القاهرة الجديدة، وثقافة أخرى حديثة لا يحتازها إلا من ازدوج لسانه، ومن ثم فعايدة معبود؛صنم للفتنة والثقافة، امرأة ملهمة لعاشق خلقها على حسب وهمه وجعلها واهبة المعنى، الذي سرعان ما ينهار أمام قوة الأسئلة الوجودية المتلاحقة التي تجهز على كمال القديم.

كمال عبدالجواد هو نجيب محفوظ، لكنه نجيب محفوظ ورقي، ابتعد عن الشخص الذي استلهم منه، ولم يعد دالا على تاريخ شخصي أو ذات فردية متعينة، فقد تغير تحت سطوة «التأليف» وأدمج في سياق آخر، اصبح مختلفًا، مجرد عنصر من عناصر كثيرة تشكل نسيجًا أرحب. لكنه برغم ذلك أحيط بعناية خاصة، تفرقه عن أبيه وأمه وياسين والآخرين، لأن النفحة الذاتية تجلت في النص مرتبطة به في اللغة والكتابة. إن حضوره منذ قصر الشوق وحتى نهاية السكرية يبدو أكثر وضوحًا حتى حين يحتل المشهد جيل غيره، بل إنه

دائمًا ما يصوغ الاختلاف عن أبناء هذا الجيل ويؤكده. أما اللغة التي تكتبه فتحوطه بحنو خاص ذلك واضح في لحظات المفارقة التي تغري بالسخرية منه وفي تهدجه العاطفي الذي يجعله سنتمنتاليا حين يتحدث عن عايدة، وفي مواقف كثيرة يكاد يتطابق منظور الرواية مع منظوره الخاص.

تكتب الذات إذن في الثلاثية لتدل على جيل بعينه، ومن خلال لعب الكتابة يظن القارئ أنها مجاوزة للذات. وسوف يفرّق نجيب محفوظ ذاته بعد ذلك في كتب أخرى، وعبر طرائق أخرى، نجد ذلك واضحًا في المرايا التي تبغتنا منذ البداية بأنا المتكلم واضحًا وكأنها تعدنا بكتابة الذات التي تقنعت في الثلاثية وأصبحت عامة. لكننا ما إن نتوغل في القراءة حتى ندرك أن الضمير الدال على الأنا يراوغنا، لأنه لا يتحدث إلا ليفسخ المجال لآخرين غيره يملأون الفضاء الروائي. إن أنا المتكلم مجرد معبر لكتابة الآخرين الذين يمثلون مرايا الذات، وتمثل الذات مراياهم في الوقت نفسه، وهكذا سنكتشف أن الذات قد فرقت أمشاجًا ونثارات لتكون شاهد عيان يسرد حيوات الآخرين من خلال منظوره. صحيح أن وجودها يجعلها تقوم بأدوار كثيرة لكنها دائمًا تراقب وتشهد وتتأمل وتتقصى، ولا تنهض بفعل أساسي، إنها فم يتكلم ويحكي ويعلق على ما يحدث ويدس المغزى ويقرن الأحداث بالأحداث، لكنها تظل موصدة في وجوهنا لا ندخل عالمها الداخلي ولا نشعر ببطولتها. ذلك أن نجيب محفوظ يلوذ بلعب الكتابة وتمويهها عليها. في الثلاثية باعد بين كمال ونفسه بالحذف والإضافة. وفي المرايا جعل من الذات أداة لصيغة الآخرين، فيما هم يتركون بصماتهم عليها. أما في حكايات حارتنا فسوف يستعيد الذات الرمزية التي التمعت سريعًا في أولاد حارتنا، متوسلا بها لصياغة فضاء يقترب من الفضاء الحلمي، فنجد مفرداته الأثيرة عن القبو والسبيل والحسين وسعد زغلول والتكية وأول حب متأملا رحابة الحياة وتأبيها على الاختزال، فهذا كله مكتوب تحت الحيرة المعرفية المبطنة بنفس صوفي يدمج المتناقضات ويمزج الشهد بالدموع. ذلك أن نجيب محفوظ قد كتب هذه الحكايات الرمزية عن ذات مشتهاة محاطة بمفردات وتفاصيل تجعلها تجاوز ذاته الواقعية واضعًا شخوصه جميعًا في سياق شعري، ومن هنا فهي ذات رمزية ستظل تخايلنا ونحن نقرأ عمله الكبير التالي لها وهو ملحمة الحرافيش. أما في كتابه الجميل «أصداء السيرة الذاتية» فنحن مع نص يمزج السرد بالشعر، ويتداخل فيه الواقعي بالحلمي بالرمزي. إن السارد يقف في موضع يمكنه من إعادة تأمل الرحلة ونتائجها، لا ليصوغ سردية الذات عن نفسها ولا ليجعلها بطلة لأحداث مثيرة، بل لكي يناجيها ويستعيد مسارها من خلال تعاقب السرد والشعر والرمز والأمثولة من أجل معرفتها على نحو أدق. هذه الشذرات القصيرة المتعاقبة لا تتغيا كتابة اعترافية بل تكتب معرفة ذاتية مجاورة للوقائعي من خلال تكثيف الدوال، وإقصاء الواقعي ليحل بدلا منه ما يجاوز الواقع ويكثفه ويجعله شعريًا. يعرف محفوظ أن الكاتب لا يمكنه أن يفر من ذاته لأن الكتابة تنم عن صاحبها بدءًا من لغته ومجازاته ورمزه وانتهاء بما يثوي في اللاوعي البعيد. قد يؤخذ الكاتب بعيدًا عنها وهو يشيد عالمه ويحد تخومه وعلاماته الكبرى، فتتموه الذات، وقد يراوغها لكي لا تنفجر في وجه صاحبها، لكنه يعي أيضًا أن نصه الذي يحمل اسمه لابد له من مواصلة حياته في العالم بعيدًا عن قبضة أبيه. ولكي يتسنى له أن يفعل لابد أن يخرج النص عن ذات صاحبه ليلامس ما في العالم من ذوات أخرى، لها زوايا نظرها المختلة، واستجاباتها المختلفة. صحيح أنه كأي أب لم يتنازل عن ممارسة أبوته على نصوصه بل قد نشعر أحيانًا أن قبضته قوية ضاغطة، لكن صحيح أيضًا أن نزوعه إلى التعددية وحيرته المعرفية أمام تعقد العالم قد جعله أبا رحيمًا، لا يخجل من قسماته التي تتجلى في ابنه، بل قد تصل رحمته إلى حد الاندهاش من مسارات هذا الابن ومفاجآته وإشعاعه بما لم يكن يتصور أنه يملكه.

لم يكتب محفوظ تاريخه الشخصي على نحو

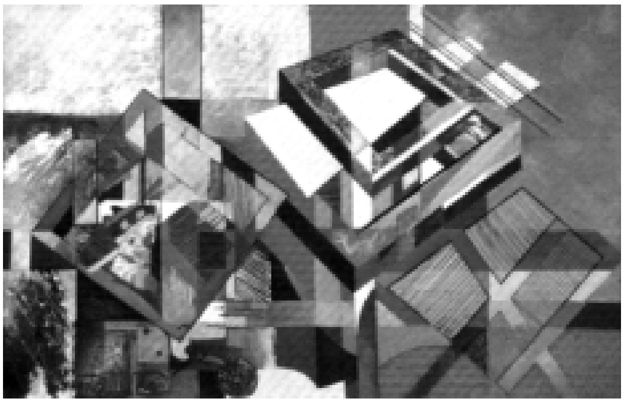
سيّري قط، ذلك أن العلامات والصوى الحدثية الكبرى في هذا التاريخ قد نثرت وفرقت خضوعًا للعب الكتابة، فتداخل الواقعي مع المتخيل،والشخصي مع العام، وما كان وحدث فعلا وصدقًا مع ما يهفو الكاتب لأن يكون. كل ذلك في نصوص تشبه معابد أسلافه وعمائرهم، حيث الذات أصغر من العالم؛ ولذا تظهر متقنعة حريصة على التقشف، معارضة للتبرج والاستعراض، استهدافًا لممارسة لعب الكتابة ربما، أو خجلا من أن تغادر الذات تواضعها إلى تبرج يكرهه صاحبها، ربما أو إشفاقًا عليها وقد ابتليت بالصدق الأخلاقي، من أن تواجه المجتمع عارية من أقنعتها إلخ إلخ. لابد إذن أن لدى محفوظ اسباباً كثيرة تحوط كتابته لذاته على هذا النحو، منها ما هو خاص به وبمواهبه وبطرائقه في صياغة مشروعه الكبير، لكن منها ما يجاوزه إلى خارجه، أعني إلى السياق الذي ظل يحاوره ويداوره ويدرب نفسه للإفلات من شراكه المنصوبة في كل مكان. دليل ذلك أنه وبعد أن حقق مجد الكتابة، عنّ له أن يقص عن ذاته في حوار صحفي بقدر من الصراحة، فانفتحت عليه أبواب الجحيم في عملية نموذجية للقتل الرمزي الذي كان قد سبق بمحاولة قتل حقيقي. ولابد أنه ساعتها تأكد من صدق حدسه السابق وصحة معرفته بمجتمعه، وتذكر نصيحة المازني القديمة، والتي لو عاد الزمن به إليها، لرفض غالبًا أن يعمل بها. ■

الهوامش:

١- راجع حواره مع رجاء النَّقاش في:
- نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. مركز الأهرام للترجمة والنشر القاهرة ١٩٩٨ ص ٧٥.
٢- ذكرها غالي شكري في كتابه:
- المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ دار المعار بمصر القاهرة طبعة ثانية ١٩٦٩ ص ١٧.
٣- راجع ما يقوله محفوظ عن قصة حبه في رجاء النقاش، مرجع سابق ص ١٠٥.
٤- السابق ص١١ وما بعدها.
٥- راجع الحكاية في المرايا، طبعة مكتبة مصر، ص١٩ وما بعدها.
٦- راجع الحكاية في حكايات حارتنا مكتبة مصر ص ٦ وما بعدها
٧- راجع لصاحب الدراسة:
- مملكة الله، في فصول المجلد السابع عشر العدد الأول
صيف ١٩٩٨.



رهائن الغيب



أمـين صالـــح *

في البدء
كان المطر الأزرق الذي يطرق برفقٍ أهداب إمرأة تطلق الصرخة تلو الصرخة نحو فراغ شاسع يشدّ الجهات المذعورة إلى مرابطها مثل سائس محنّك..فراغ أبكم يوجّه، بين الحين والحين، نظرةً مديدةً صوب المرأة الحبلى (التي ستكون أمي) والمستلقية على ظهرها تحاور الغيب بلغة الطلق وبلاغة الأنين، على سطح مسقوف بسماء سوداء مبقّعة بالنجوم..السماء التي لا تراودها غير غيمه وحيدة تتأرجح كالثمرة.

كان السطح، وقتذاك، يشهد -في انتباه وفضول- اندلاع المخاض في ليل يرتجّ كلما باغت شروده صراخ مكتظ بالوجع والعرق واللهاث. وكان السطح يحملق حائرًا في نسوة يحطن بالحبلى ويذرفن الهمهمات الرتيبة.

كن جالسات بلا حراك، بثياب مبتلة، وبوجوه شاحبة يضيئها فانوس عتيق، وبنظرات ثاقبة تخترق غشاء البطن المنتفخ لتستطلع حال الكائن الخائف المتشبث بعتمة الحيزّ الأليف، الغائص في مياه الأمومة، والذي يزداد خوفه كلما انزلق رويدًا ودنا من ضوء يفتح شدقيه كالهاوية.

كانت الغيمة، وقتذاك، تنشق فيندلق المطر الأزرق هاطلاً على مشهد الولادة الذي لم يكتمل بعد، حاملاً معه نشيد الطقس وبذخ العناصر وأختام الغيب.

مطر ليس كالمطر، لا يتهتك في مجونٍ ولا يهب نفسه بمجانية لشرفات لا مبالية ولطرقات ملولة ولنهارات تنثر مفاتيحها في الهباء، بل يصطفي من بين كل هذا، من بين كل البيوت المحاذية، هذا البيت وحده (والذي سيكون بيتي) ليسهر فيه ويهديه بعضًا من ألقه وبعضًا من أرقه، وإذ ينحدر بمياهه الزرقاء، مفتونًا بالعري الأبيض المسيّج بالليل، تدير الحبلى وجهها شاخصة نحو السماء، وبشفتيها ترسم ابتسامة واهنة، غامضة، كأن وعدًا خفيًّا قد تحقق وميثاقًا مبرمًا قد نُفّذ.

* كاتب وقاص من البحرين.

● اللوحة للفنان **عبدالكريم العريض** / البحرين.

في الفناء كان الرجل (الذي سيكون أبي) مستندًا بظهره إلى الجدار، يداري توتره بإشعال سيجارة أخرى. يأخذ نفسًا عميقًا ثم يرفع رأسه رانيًا إلى المدى المزدحم بـرُسُل الغيب اللامرئيين. يخفض بصره، يمسّد جبينه بأصابع مرتعشة، ويحدّق أمامه في حيّز تمزّقه صور المخيلة الحادة، المختلطة، سريعة الزوال. بعد وقتٍ، ينفض رأسه فيعود الحيز إلى شكله الشفيف، الأخرس. يرمي الرجل سيجارته المشتعلة ثم يغادر موقعه شابكًا يديه خلف ظهره، ويذرع الفناء خائضًا في يقظة التأويل، صائخًا إلى همسات المطر الباسط اعترافاته المبهمة على كتفيه، وإلى نداءات طلق قادمة من السطح، عابرةً الحقل المائي الممتد من آخر الليل إلى أول النهار.

ثمة طائر، فاجأه انقلاب الطقس وأربكه انحياز المطر، فصار يدور هائجا في حيّز ضيق من فضاء فقد سلطانه، ويواصل دورانه الهذياني مدوّمًا الريح والريش والفراغ، ليندفع بسرعة فائقة في اتجاه إحدى النسوة، المتحلّقات حول الحبلى، طاعنًا بمنقاره الرهيف صدرها، مخترقًا قلبها. عندئذ شهقت المرأة في ذعر يشفّ عن لذّة محرّمة. التفتت النسوة إليها متسائلات، فأدارت بصرها بينهن للحظات خاطفة ثم غضّت وقد خجلت أن تقول: تخيلتُ طائرًا يشق لحمي ويخترق قلبي.

رجعن إلى حياكة الهمهمات الرتيبة، الطقسية.. نساء المطر والليل والمخاض،

رجعن إلى الجدال الأخرس مع نجوم صغيرة تنثر غبارها على أثدائهن وتختفي فجأة،

رجعن إلى صداقة مطر ينزّه دعاباته على عري الحُبلى..

والحبلى بي كانت تصقل مرآة الولادة وتقطف قدري من رحم الصدفة،

وكنت أرضع حليب الغواية من ثدي المجهول، الحامل مصيري بيدين من صلصال.

لا، لم أولد هكذا. لم يولد حميدُ هكذا.

كنت أحلم بولادة كهذه. كان حميد يحلم بولادة كهذه.

وحميد هذا كان الصغير الذي كنته في الزمن الراكض نحو مشارف الصبا، خارجًا من مهبّ الطفولة، ومعه تتراكض منازل تشتعل حجراتها شهوةً إلى المصادفات.

وحميد هو الآخر الذي لم أكنه أبدًا، والذي يشيّد من حطام الذاكرة عالمًا لم تطأه قدماي..أو ربما وطأت بعض جذوره. وإذ أكتب ما تمليه عليّ الذاكرة وما لا تمليه، فإني أصون الذاكرة وأخونها في آن. أنسج –من شظايا الزمن العدّاء– أقدار من أعرف ومن لا أعرف. أروي خطر مخلوقات تسرّبت في الشفق، وأسرّح رنين مخلوقات انحدرت نحو الغسق. أنصب المرايا المموهة لاصطياد أطياف ضالة، وأرشق الأماكن الضاجة بكمائن رهيفة قلّما تخطئ..

أسرد البازغ من أيام راوغت فخاخ النسيان، ولا تحتكم إلا إلى مفاتيح تتقّرى أقفال الأمس.

أسرد صدى الفكاهة، وهبوب العنف في ضحى حلبات تتقاذفها الحكاية.

أسرد الجسد الكامن خلف بكارة الأشكال مرة، الرافع قناع الفحش مرةً، ممتحنًا ظمأ الفضيحة.

أسرد هديل ممالك صغيرة تقتفي فتات حلم يموّه أقاليمه حقلاً حقلاً، ويرتقي سرير السديم.

أسرد أنقاض خرائط خلّفتها حروب وديعة

أسرد ضوضاء أعمار تهرق لبنها في دلاء الفصول

أسرد مرايا حيّ الفاضل في العام ١٩٦٣

أسرد السرد الذي يتبع مسار الحلزون العائد نحو الشظايا ملتمسًا شفاعة الجذور.

طرقات مرشوشة ببقايا نهار تسرّب من شق الزمن، وأصداء ضجيج يومي لم يؤرخه أحد فانتسب إلى العدم. والطرقات تتشح بهدوء العتمة الأنيسة وتتمدّد بين أشداق الغفوة لصق خريف كسول ما يزال في أوله.

أزقة ضيقة،افعوانية، تنبش المخاوف في سواد الأمكنة وتدحرج الكوابيس نحو دهاليز السبات.

بيوت من طين تجاوز بيوتًا من سعف: أورام مدينة

تتكئ على حاضر شاحب.

مصابيح معلقة على أعالي الجدران تستعمر مواقع منهوبة من الظلمة فتضئ العابر تخومها.

كلبان هزيلان يبعثران أكوام القمامة، ويرشقان الخرائب بنباح أشبه بنشيج قناص هجرته الطرائد.

ناطور يخرق أحشاء الليل بمشعل كهربائي، وبسعال مفتعل، وهو يرتعد كلما مسّه الخوف، ويرتجل جسارة وهمية أعتاد أن يرتجلها أوان التوجس.

صمت زاهد يغضّ عن خبايا حيّ الفاضل.

باب

الباب يفضي إلى حوش تحتل قسمًا منه ثلاث دجاجات وديك فخور بحجمه وقوّته، يرصد خطوات الليل بعينين جامدتين.

ثمة دراجة هوائية قديمة تتكئ على الحائط.

ثمة صناديق خشبية وأدوات نجارة بسيطة: منشار ومطرقة ومسامير.

ثمة حجرة صغيرة ينام فيها حميد وشقيقاه (طاهر وعبدالقادر) اللذان يصغرانه، وشقيقته (شريفة) التي لم تكمل بعد عامها السادس. حجرة نوم بلا أسرّة، وحميد يرمي ثلاثة عشر عامًا طريًّا، هي كل عمره، في بئر حلم عذب يحلّ وثاق الأشباح المرحين وينثرهم في مياه الصور حيث كل صورة تتبرّج مزهوة بعذريتها وحميد ينحني ضامًّا كفيه ليلتقط كمينًا يأسر به ثمار حلم عذب يوزّع الهبات بسخاء.

صفير. صفير آخر حاد ونزق. أربعة أفواه طريّة تطلق صفيرًا متعدد الطبقات والنغمات. وأحيانا تحتشد معًا دون سابق اتفاق لتتّحد في نداء ضاج يخترق رخاوة الصباح ووحشة الجدران وبهو النوم حتى يبلغ موضع حميد الماكث بين صور سديمية يجادلها بطيشه وتجادله بتحولاتها، عندئذ يغادر حلمه عنوةً وينهض على عجل. وقبل أن ينفض ظلال النوم عن كتفيه، يتحرك -مترنحًا قليلاً- بين الأجسام الصغيرة الغافية فيدوس على رسغ شقيقه طاهر الذي يطلق صيحة مكتومة مشوبة بالألم الخفيف والاحتجاج لكن دون أن يصحو. وحميد يخرج من الحجرة دون أن يكترث.

في الحوش ينحني حميد أمام الحنفية ويرشّ وجهه بالماء طاردًا غبار النعاس. إنه لا يبدل ملابسه التي رقد بها، بل يتجه مسرعًا ناحية المطبخ وهو ينشف وجهه بكمّ قميصه.

هناك، في مملكتها الفقيرة، تعتكف الأم مع أوانيها وملاعقها وسكاكينها وتوابلها وبهاراتها وسمنها وخبزها وقهوتها وموقدها وكبريتها وصابونها..أشياء تحكمها بحنكة وعناية.

هناك، تعتكف زينب مع عينين تحرثان المواقع الأليفة خشية أن تطالها المحن، ومع أصابع تتقرى رفوف النهار لتلتقط ما يتناثر من النهار الشحيح، ومع ثوب زاهد دعكته الفصول حتى أضحى شاحبًا، ومع أدعية ترتجلها لتصون بها من تحب.

وحميد يقتحم كل هذا برعونة الصبا، بنزق العابر الذي لا يعبأ بهدير خطاه، باحثًا بنظراته وبرشاقة جسمه عن طعام.

زينب تشهد هذا الاقتحام في حياد ثم في فضول:

-إلى أين أنت ذاهب؟

حميد لا يجيب ولا يلتفت نحوها، كأنه لم يسمع، كأن السؤال صدى لسؤال ميت قيل بالأمس وقبل الأمس. يأخذ رغيفًا وبعض التمر.

هي ترمقه وتوبخه:

-أيام الدراسة لا تستيقظ إلا بعد صياح وزجر، أما في العطلة فتصحو وحدك مع طلوع الفجر..ألن تخبرني إلى أين أنت ذاهب؟

-أنا مستعجل يا أمي..سأخبرك فيما بعد..

تلمح «المقلاع» البارز من الجيب الخلفي لبنطلونه..

-ألن تكفّ عن حمل هذا الشيء؟ إذا رآك أبوك فسوف يذبحك..

لم تكمل التوبيخ والتهديد لأن حميد لم يعد هناك، لم يعد يشاغب المكان بحضوره الضاج، فقد غادر تاركًا رائحته وعناده ولا مبالاته وسنواته الغضة لتضمها كلها

بحنان عينيها ورهافة قلبها وأمومة أنفاسها..ولتردّد همسًا: عد سالمًا يا ولدي..

خارج البيت، ينتظر الرفاق الذين تتراوح أعمارهم بين ١٣-١٥ سنه: كريم الأعرج، زكريا، مفتاح، عزوز أبن الفران الذي يتأتئ في الكلام..ينتظرون بملابسهم المتسخة، غير المتناسقة وأحذيتهم المطاطية البالية، وأجسامهم الصغيرة المهرولة بين لهو وعنف، بين ضحك وخوف، بين طفولة وبلوغ، بين حلبة وأخرى.

يخرج حميد فتخرج العصافير الضاحكة من نوافذ الصباح. ينطلقون معًا في صمت وبخطى عجولة نحو جهة تبسط تخومها لهرج وشيك، ونحو موعد يملي على الوقت شريعته. وأثناء سيرهم يتقاسمون الرغيف والتمر.

آنذاك، لم اكن أعلم، لم يكن أحد منا يعلم، إلى أين ستمضي بنا الخطى. كانت المصائر رهائن غيب ساخر يسوّر أعمارنا بالكمين تلو الكمين، ويقهقه كالرعد. الآن، إذ أسردهم واحدًا واحدًا، أرنو إلى الشتات الذي أخذتنا إليه خرائط الفقد، وأتساءل في ارتياب: هل كنا براعم حيّة تتريّح بالظهيرة ويقتادها الصيف إلى صيف أشد وميضًا واكثر جنوحًا للهذيان، أم كنا محض أطياف تتدلى من بؤبؤ الذاكرة على ضفاف ماضٍ أضحى هو والحلم توأمين؟

وها إني -في سفر الالتباس- أقتفي وجوهًا موّهت ملامحها وانحدرت نحو السراب، أو ربما تقتفيني الوجوه إلى خلوة الحبر حيث أسهر متكئاً على حمّى الكتابة، منصتًا إلى ما يرويه الحبر من ترف المصادفات ودبيب الحنين..وأذرف حلمًا.

رفاق الخبز والطريق. أقران الجلبة والشك. يتأبطون الزوبعة ويبعثرون العصيان كالقش في ضلوع حيّ -يدعى الفاضل- يكسر غرورهم بالتجاهل وعدم الاعتراف، فيمعنون في الشغب ورجّ المحيط بما يصدم ويربك. من الجهة المعاكسة، في طريق ضيق غير مبلّط، يُقبِل عتّال دافعًا عربته غير المحمّلة بعد بالبضائع، ذات العجلتين اللتين تطحنان الحصى ونتوءات الأرض. بجلجلة تآلفت معها الطرقات. عندما يحاذونه يقفز كريم الأعرج ويجلس على العربة مصفقًا ومغنيًا بعقيرة ناشزة، بينما يواصل رفاقه السير غير مكترثين. العتّال، دون أن يوقف العربة، يزجره طالبًا منه النزول لكن كريم لا يصغي ولا يذعن. عندئذ يوقف العتّال عربته ويهدّد بجلده بالحبل المتدلي من ذراعي العربة.

كريم ينزل، ليس انصياعا للتهديد وخوفًا من العقاب بل ليلحق برفاقه الذين ابتعدوا..

(عندما يعرج كريم فإن الأرض تعرج معه، كذلك العتبات والشبابيك. وعندما يهرول كريم تهرول معه الريح والفصول والمجازفات. منذ أن زلّت قدمه ووقع من السطح، قبل عامين، وهو يحمل عاهته مثلما يحمل الفقر فضيحته.

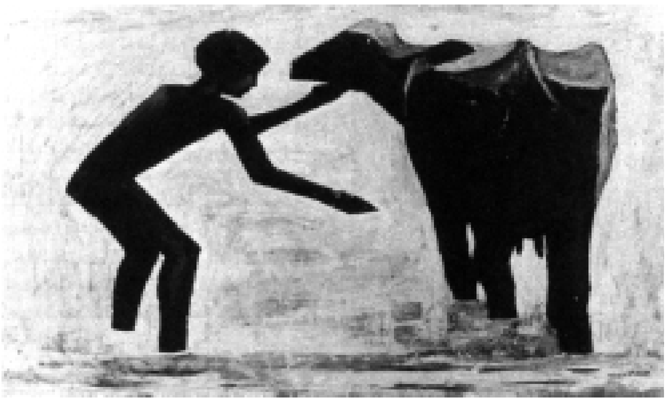
افترقنا. تأبط إرث الثورة وراح يرجم الضواحي بالعصيان فصار نهبًا لزنازن تتقاذفه في فجور. وكان إذا جلس على حافة المساء الموحش يحلم بعالم عادل يصنعه على هواه.

لم أره إلا لمامًا. وذات مرة أفشى ببعض أسراره: أنتسب إلى حزب لم يستوعب بعد غاياته، وأحب امرأة لم تفصح بعد عن مشاعرها. في اللقاء الأخير لم ينبس إلا بكلمات قليلة فاترة ثم حدّق في خلاء روحه بعينين ذابلتين. لقد رأيت أمامي كائنًا مخذولاً مسّه الوهن واعتنق اليأس. حاولت استدراجه إلى كمين الكلام، غير أنه تشبث بسياج الصمت. بعدها نهض ومضى بلا تمتمة ولا وداع.

والآن، حين أسترق السمع، ليلاً، إلى خطى عرجاء تطرق إسفلت الطريق، أتخيل كريمًا بجسده الفتي وقهقهته الحلوة- يطرق شرفة نومي ليراني ويسألني عن أحوالي وأسأله عن أحواله- ومعًا نتوسّد صباح الطفولة.) ■

* فصل من رواية قد تحمل هذا العنوان: «أشباح الريح.. والذين هبطوا في صحف الدار بلا أجنحة».

مُراوَدةُ الماء



حسين المحروس *

امرأةٌ

لا تلبسُ السوادَ ليستْ من قريتي. مُتلفعاتٌ بالسواد منذ الماء الأسود.. منذ حَمحمة خيل عطشتْ ولم تبدأ الواقعة. إلا هذه المرأة تتركُ رائحةَ حبوب لقاح النخيل تنفذُ إلى غرفتها، وأصوات أمواج البحر تفتح شهيتي لغير الكلام.

تفتحُ النوافذَ ومعها تفتحُ سيرتها فيصير سَردُها حياةً أتشرَّبُها. تُحدّث نفسها ولا تنظر فِيَّ. « كنتُ عزيزةَ قوم».. تخفض صوتها فأعرفُ أنَّها ستُشعل سيجارةً في هدوءٍ مستطيل.. هدوءِ ذاتٍ تتحوّل.. تهدأ أكثر.. تصمتُ.. تَدخلُ خادمتها بإبريق شاي دون أكواب.. تنزع المرأة سدادة فم الإبريق له عنق إوزة وتشرب منه ثلاث مرات كلَّ لحظةٍ حتى العصر. لم أكنْ مُهتماً بغير رغبتي المفرطة بأن لا تأتي أمي تأخذني.

لم تكنْ أمي تعتني بي . بشكلي.. بثيابي.. بكلامي.. إلا في ذلك اليوم قررت أن يحدثَ كلُّ شيءٍ دفعةً واحدة، مثل انتهاء عصر أموي إلى عصر عباسي

---

* كاتب وقاص من البحرين.

● اللوحة للفنان **حسن سليمان** / مصر.

مدرسياً. جرتني من البحر قبل غروب الشمس.. حمّمتني.. كلّما سكبتْ عليّ ماءً تَمتمتْ بكلماتٍ لا أكاد أسمعها، كأنّها تُكلّم الماء.. كانت جدتي تقول: للماء ذاكرةٌ يا ولدي، تحمل كلامنا إلى مَنْ نُحبّ من الموتى. لكن جدتي لم تقل لي ما شكل حروف كلام الماء. أتكون بلا تنقيط ولا شكل كما الماء؟ لا أدري.

ألبستني ثياباً نظيفة وكأنّه صبح يوم العيد. قالت لي: اسمع الكلام، ولا تكن عنيداً. وبعد أن فرغتْ من صلاتها قادتني إلى أجمل بيت في قريتنا. قرعتِ الباب فانفتح عن امرأة ليس فيها سيماء نساء قريتنا.. امرأة لا تلبس إلا الأبيض. وصلني عطرها قبل أن ترد السلام على أمي. انحنت تقبلني مرتين ثم دست في يدي أمي شيئاً كأنّه نقود ورقية.. لا أدري.. غادرت أمي تنظر في وجهي والمرأة الأخرى تأخذني للداخل بلطف ناعم .

لا شيءَ في بيتها يدلّ على وجود رجل فيه من أيّ نوع. صارت أمي تأتي بي في المساء وتأخذني عند الصباح. أعيشُ ليلاً مع المرأتين. أرى كلَّ ما يحدث في غرفة نوم امرأة خالية من رجل. لِمَ تُسْمِعني كلمات الرجال ولم أكن سوى رائحة رجل؟ أو رجل في مخيالها.. رجل بما سأؤول إليه بعد تسع سنوات. أكانت تتمثل نضوجي أم هو الشكل الهندسي لجسدي؟ لكلّ الذكور خريطة جسد واحدة تتمدد لكنّها لا تتغيّر. التمدد ليس تغيّراً. لا يتغير ما ليس فيه ماء. سيرتي سيرة نقطة الماء. نقطة لها سيرة ذئب في المخبوء، تثور لكنّها لا تسيل. عرفتُ أن أمي كانت تؤجر طفولة فحولتي. صار الأطفال لا يشاركوني ألعابهم.

شيءٌ ما لا أعرفه ولا افهمه، صرت لا أقدر على مفارقته في هذا البيت. كم أبلغت أمّي رغبتي أنْ لا تُبكِّر في أخذي من البيت. أبدت لي علامات انزعاجها من طلبي هذا، وكانت تؤكّد قصر المدة كلّما تركتني عند باب المرأة. أخبرتني مرّة أنّها تودّ استرجاعي فبكيت. أحضرت كوب ماءٍ وقرأت فيه آياتٍ وأدعية ورموزاً صوتية وغمزاتٍ لا أعرف معناها. نفختْ في الماء حتى يحمل رسالتها ثمّ سقتنيه. باتتْ تفعلُ ذلك كلّ يوم مرتين: مرّة قبل خروجنا، والأخرى بعد عودتنا. ألتقي بكلام الماء كلّ يوم. أمي تودع فيّ ذاكرات الماء. صار للماء هوية سردية تحضر التاريخ والخيال معاً. بدتْ لي تخوم أكبر من رصيد ذاتي في التمرد. كانت جدتي تقول: عندما نقرأ على الماء لا يكون لغير الشرب أو المسح أو السلام.

وفي يوم تركت فيه أمي فروضها البيتية كلّها. صلت ركعتين في غير أذان.. أحضرتْ كوب ماء تقرأ فيه سورة يوسف. أعرفُها وأحفظ نصفَها الأوّل. كلّما جاء اسم يوسف نفخت أمي في الماء، فلمّا انتهت سقتني الماء شربةً واحدةً ولم أكنْ عَطشاناً. ومنذ ذلك الماء لم أعدْ محتاجاً لأمي. صرت أذهب متى ما شئتُ وأغادر متى ما شاءت المرأة ولم تشأ قط. أعود إلى بيتنا ولا أعود. غدت أمي تنشر شعرها وتشرح صدرها و تبكي كل يوم.

- ابنكِ علي يا مريم راوده الماء فافتتن. لن يعود فللماء سيرة غير العائدين (قالت جدتي).

- لكن الماء لا يخون يا خالة (قالت أمي وبكت) ■

١٠ مارس ٢٠٠٢



العيون السود

كريم عبد *

أنا رجل موسوس، سريع الانفعال، عندما يحاول أحدهم إغاظتي لا أتوانى عن ضربه في الحال، لكن هذا ما يحدث نادرا، لذلك ولأن الأوغاد كثيرون، فقد تعودت على رباطة الجأش، رباطة الجأش أمام الآخرين فقط، أما عندما أنفرد بنفسي فان ترهاتهم ودناءاتهم تظل تلاحقني بشكل غريب فأجد نفسي أسب وألعن وأقيم الدنيا ولا أقعدها.

ويبدو أن هذه العادة نافعة جداً، فهي تساعد على تفريغ شحنات الانفعال بعيداً عن تلك المضاعفات التي عليك أن تواجهها عندما تضطر إلى ركل أحدهم أو صفعه على وجهه، وتصبح المسألة أكثر مرارة حين يتخاذل ذلك الخسيس عندما تواجهه بابتذالاته، كما فعل أحدهم ذات يوم، إذ صار يرتعد بطريقة ذليلة وجبانة، وهو يقول: (أنا آسف، أنا في الواقع إنسان مريض، أنا عندي عشرات العقد..) فلم يعد بوسعي أن أفعل شيئاً رغم أنني ندمت بعد لحظات، فقد كان يجب أن أوسعه ضرباً. إنني أتذكر ذلك الجبان الآن بمرارة، لكنني لم أعد أراه بعد ذلك اليوم.

منذ ما يقارب السنة وأنا هادئ مرتاح البال بل سعيد جداً، لكن الأمور عادت تتفاقم من جديد في الأيام الأخيرة، فحساسيتي كانت تنتظر أية ذريعة على ما يبدو لتعيدني لأجواء الاضطراب والتوتر التي

* كاتب من العراق.

● اللوحة للفنان **بول غيراكوسيان** / لبنان.

حسبت أنني غادرتها إلى الأبد. والسبب هذه المرة ليس إنساناً، بل هي دودة قز!! دودة قز جميلة بل هائلة الجمال!! مما جعل الأمور تتعقد أكثر فاكثر، وإلا كيف لي أن أعتذر من دودة قز وأين بوسعي أن أراها ثانية، وكيف أستطيع أن أشرح لها الطبيعة المضطربة الكامنة في داخلي؟!

عندما تزوجت في العام الماضي كنت أحسب أن الزواج مجرد خلاص من الوحدة، ولم أكن آمل بأكثر من ذلك، فأنا أعرف غالبية المتزوجين، فهم دائمو الشكوى والتذمر من الحياة أو الورطة الزوجية، رغم ذلك تزوجت على طريقة الزواج شر لا بد منه!! لكن النتائج جاءت عكس ما أتوقع، فزوجتي إنسانة رائعة جداً، رائعة الذوق رائعة الجمال، رائعة في كلٍّ شيء، والأكثر من ذلك أنها كانت تحبني دون أن أعرف ذلك، وعندما ذكرتني بمواقف وأحداث سابقة، حيث قابلنا بعضنا مرات عديدة هنا أو هناك، أستغربتُ من شدة غبائي، فلم يكن بوسعي الانتباه حيث كان يجب أن أفعل ذلك!! لكن كل هذا تم تعويضه منذ الأيام الأولى، بل هي غيرتني وجعلتني إنساناً آخر. انفعالاتي أصبحت على العكس تماما، فكثير من الأمور والمفارقات التي كانت تثيرني صارت تضحكني وتثير عطفي، صرت أرى الكثير من تصرفات أولئك الذين كنت أحسبهم أوغاداً، على حقيقتها، فهم غالباً ما يكونون أسرى عُقد وعثرات لا يستطيعون منها فكاكاً، وبالتالي فهم يعذبون أنفسهم أكثر مما يؤذون الآخرين، وعليه فان أفضل طريقة وجدتها للتعامل معهم هي أن أتركهم يتخبطون في ترهاتهم، فلم أعد أشعر بأنها تؤذيني وليس بوسعي أن أكون مسيحاً جديداً كي أنقذهم منها، فليذهبوا إلى البحر أو إلى الجحيم إذا شاؤوا، إنني مشغول بزوجتي أو بالأحرى صديقتي فهي حولت العلاقة الزوجية إلى صداقة رائعة، إنني أعد ساعات الدوام وأستعجلها كي أعود إلى البيت، خاصة البيت الجديد الذي انتقلنا إليه في الشهر الماضي، الحديقة كانت مفاجأة، فيها أنواع قليلة من الزهور ولكنها جميلة ومرتبة بطريقة لافتة، وثمة شجرتان كبيرتان متقاربتان في الزاوية اليسرى، أما النبات المتسلق الذي يحاذي الدرج فإن زهوره البيضاء والبنفسجية تتفتح قبيل الفجر وسرعان ما تختفي عند شروق الشمس، نحن الآن في أيار (مايو) حيث الربيع في ذروته، لقد تعودنا على الحب فجراً، وليس هنالك أمتع من قهوة الصباح مع تلك الزهور الوديعة.. في ذروة تلك النشوة عندما كنت خارجاً إلى الدوام في الأسبوع الماضي وقبيل أن أفتح الباب، انتبهت لشيء ما يسقط على بنطلوني على حذائي، ارتعدت للحظة مستغربا، وإذا بدودة قز خضراء تتلوى!! وبحماقة غريبة نفضت قدمي، وإذا بها ترتمي بوجع على الجدار، أكيد إنني أوجعتها !! ياللمسكينة، حاولت أن أقترب منها كي أتأكد مما حل بها، لكنني ارتددت إلى الوراء، ففي تلك اللحظة التفتت نحوي ورمقتني بنظرة حزينة مليئة بالعتاب!! عيون سود لم أر مثل جمالها في حياتي!! يا إلهي!! أية حماقة كانت!! وماذا بوسعي أن أفعل الآن؟! لقد شعرت بخجل غريب كما لم يحدث لي من قبل. لم يكن بوسعي سوى أن أفتح الباب وأهرب، كنتُ هارباً فعلا، سرت بخطى سريعة مضطربة، أتلفّت بين وقت وآخر كما لو كانت تلك العيون السود تلاحقني،..

وصلتُ الدائرة مرهقاً تماما، كان ريقي ناشفا، حين شربت شيئاً من الماء وأغمضت عينَيَّ سانداً رأسي بكفيَّ، ارتسمت صورتها أمامي بوضوح غريب، لونها الأخضر المضيء أعطى عينيها السوداوين جمالاً نادراً، وكانتا هذه المرة تبتسمان بفرح!! بفرح أو ربما للسخرية مني، لكن حين فتحتُ عيني وجدتها أمامي على المكتب وهي ترمقني بنفس تلك النظرة العاتبة!! لم يكن أمامي خيار سوى أن أتجه إلى المدير لطلب إجازة. انتبهت لنفسي واستعدت رباطة جأشي إلى حد ما وغادرت الدائرة متظاهراً بالهدوء. استطعت أن أبدد الوقت في بعض المشاغل كي أصل البيت مع نهاية الدوام كالمعتاد، فلم أجد من المعقول إخبار زوجتي بالحقيقة، خاصة في حادثة غريبة كهذه، لا سيما وأنا نفسي ما أزال غير مصدق ما حدث، فلو أخبرتها

بالحقيقة ربما التبس عليها الأمر وحسبتني على وشك الجنون، لكن خبرتي بنفسي وطريقتي في مداراة اضطراباتي سهّلت عليَّ أن أتصرف كما لو أن شيئاً لم يحدث.. مرت أيام على هذه الحال، أيام لم تكن سهلة، ولم يكن بوسعي أن أخبر أحداً بما يدور في داخلي. قلت لنفسي: إنها مجرد لعنة، لعنة غريبة تريد تخريب سعادتي، لذلك يجب أن أتدبر الأمر بهدوء، والأيام كفيلة بتدبير النسيان (الأيام تُنسيك حتى العار) كما تقول الحكمة.. لكن وقبل يومين حدثت صدفة رائعة، صدفة لا تُنسى، فبينما تركت زوجتي تحت الدوش، وخرجت لتناول قهوتي في الحديقة، انتبهت لاثنين من صغار دودة القز متلاصقين يتحركان ببطء على بلاط الممر!! يا الله!! إنها صدفة رائعة حقاً، فما كان مني إلا أن أضع فنجان القهوة على الأرض مسرعاً إلى المطبخ، تناولت ملعقةً وعدت بخطوات هادئة إلى الصغيرين، انحنيت بتؤدة مقرباً حافة الملعقة منهما، وسرعان ما تشبثا بها كما لو كانا قد فهما ما أريد، وبعد أن أصبحا وسط الملعقة حملتهما بفرح غامر لأعيدهما إلى إحدى شجيرات الورد في ظلال الشجرتين الكبيرتين، لقد تنفست الصعداء ذلك الفجر، فقد حلت رحمة الله أخيراً، لقد أنقذتُ الصغيرين من موت محتمل تحت الأقدام. ألا يكفي هذا مقابل تلك الأذية غير المقصودة التي ألحقتها بأمهما؟!

خرجتْ ياسمين من الحمام وهي تدندن بأغنية فيروز (إحنا والقمر جيران) فقلت لها مازحاً: صح النوم، الشمس طلعت والقهوة بانتظار شفايفك الحلوة.. فردّت وهي تنفض شعرها المبتل: (بوسع القهوة أن تنتظر لدقائق، الغبار بدأ يتراكم على الأشجار، ولا بد من تنظيفها فقد نسيت رشرشتها في الأسبوع الماضي) وضعتْ فتحة خرطوم الماء في الحنفية وفتحتها ليتدفق الماء بقوة من طرفها الآخر بادئةً بالشجرتين الكبيرتين.. فما كان مني إلا أن سارعت لتطويقها بذراعيَّ، آخذاً الخرطوم من يدها موجهاً الماء إلى الجدار بعيداً عن الأشجار.. لقد استغربتْ تصرفي وانفعالي وهي تقول بدهشة: ماذا بك ؟ هل حدث لك شيء؟ قلت: لا، لا.. ياسمين اتركي هذا الأمر لي رجاءً، المشكلة أنك لم تنتبهي لوجود دودة القز في الحديقة.. لقد خلّصتُ من المشكلة بأعجوبة، فما الذي ذكّركِ برشرشة الحديقة في هذه الساعة ؟! فردّتْ بدهشة أكبر: دودة قز!! مشكلة!! عن أية دودة قز وأية مشكلة تتحدث؟! (أكيد صار لعقلك شي اليوم)!!

قلت: صدقيني إن هناك دودة قز، ولها صغار أيضاً، وإذا استمر تدفق هذا الماء العنيف فان موتهم سيكون أكيداً، وهذا يعني أن لعنةً ستحل على البيت ولن تخلص منها إلى الأبد.. كنت أقول ذلك وأنا أنحني على الحنفية لأخفف من وتيرة تدفق الماء.. لكن ياسمين فاجأتني بضحكها ودغدغاتها، لم أنتبه وهي تخطف الخرطوم من يدي، موجهة الماء إلى صدري وهي تواصل الضحك وأنا أتراجع إلى الغرفة أمام مرحها الطفولي المتدفق، ظلت تضحك من جديتي وهي تقول: لقد جننت.. أكيد إنك مجنون.. إذا كانت هناك دودة قز وأنت مغرم بها إلي هذا الحد، عليك أن تدعوها لشرب القهوة معك.. ومن الأفضل أن تأخذها إلى الدائرة لتعرّفها على السيد المدير، أليس كذلك؟ ■

ليدز - بريطانيا - جولاي (تموز) ٢٠٠١ .



أنا القط كاميليو.. أنا الطريق

وليـــد سليمـــان *

أنـا كاميليو.. سيد الكلام، سيد السفر السعيد، أنا القط كاميليو. ولكن عمري قصير،جعلوني أدخل هكذا... إنه انـتصـار جـمـيل، وتكسير لحدود كـانت غـامضـة. هـا أنـا أسير والرصيف قدمي، والأشجار بعيني وأنفي. لمن يعلق الأشخاص نياشين الأمل الأبيض على أكتافهم!.

مهيب وحافز هذا الانضباط والترقب، ولكن هل من المعقول أن تلحق بي سيارة مدمجة! لتقول لي أرجع، ما الذي أدخلك ! وماذا تريد أيها القط الغريب؟! أو أن تمر سيارة بالأشخاص الأنيقين، ينظرون لهذا السائر على قدميه، في شارع صاعد وطويل! ولا يمشيه أحد إلا أنا! ما هذا حقاً! فالمسافة بعيدة، والطريق صعود، أسير على الرصيف، نعم إنني مؤدب أمشي بجانب الزفت الناعم والخاص، أنظر للأسفل ولا أدخن، فلربما كان التدخين ممنوعاً، لقد تذكرت.. الولاعة ليست معي،فقد أخذوها مني ريثما أعود.. لا.. فالأشجار جافة وكثيرة، وبشعلة صغيرة سوف تشتعل البلاد.. إنها ورطة.. لا.. ها هي سيارة بكب تويوتا قديمة وسيئة قادمة.. إلى حد ما تمر من بين يدي، وفي مؤخرتها عمال يقعون كالقطط بطريقة لا مبالية، حتى أنهم نظروا إلي بطريقة وبتكنيك فيه استعطاف وشبه معرفة، وكادوا يقولون: مرحبا.. عندها دخلت في الملل الفخم، الذي أترقبه من بعد وأحترمه، لكنني أرى فيه الغموض.

---

* كاتب من سوريا.

● اللوحة للفنان **عمر الراشد** / البحر ين.

وهذا الشارع الواسع أتمنى أن يكون زقاقاً طويلاً، على جانبه المشربيات، والأرواح المليئة بالشعبيه والبساطة، وتلك النسوة المسكينات بالأسى ولؤم الحياة، حول أطفالهن ينظرن الانتظار لموت سليم، أو حلم لن يأتي من زاوية أو مكان.

أردت أن أكتب كلاماً أو قصيدة لكنني لم أتهيأ بعد.. أشرفت هناك على الغيوم والحمام وأعشاب الربيع، وعلى النوق والجمال تشرب من هالات فوق رأسها فلا تنام.

في الدرب في الشارع مازلت صاعداً، أنا القط لست قطا!! استقبلتني سجادة مزخرفة، رحبت بي فجلست عليها، فأعطتني روح الكواكب وعبق الوجود، لأشاهد الخناجر المرصعة بالآثام، والآن تنام وتذهب في الريح، تبحث عن متاحف البحار، لتكون هناك أكثر فائدة وجمالاً! ذهبت حتى وصلت والسجادة تقذف بي إلى القاعة، فلمن الموائد والشراشف الزرقاء ونور الألوان! لهم وحدهم،أنا ليس لي مكان، حتى في القاعة الجانبية، وعشرات الكراسي تتغذى بالكراسي المبتسمة، وبالقرنفل القتيل، فارغة منهم، إلا إياي أمسك الجريدة، وأخرمشها كالمجنون، وأقرأ حروفاً ليست معروفة!، لكن فجأة.. يدخل مجانين ويجلسون تحت الكراسي، ويكذّبون ما قالته الجرائد! ثم يثبون ليحملوا علم الحرية والنضال، من أجل الفقراء والمقهورين!! ولكن الصمت كان أولاً وتالياً هو سيد الكلام.

غادرت القاعة إلى صديقتي الطريق، فبعد ألف ميل شاهدتها تلك الحبيبة التي أحبت الجواهر والناس، رأيتها وهي تبتسم لحجارة الوديان والسفوح، لم أتكلم.. غادرتها متبرما، فلم تتكلم، وتوجهت إلى الفراغ الشاسع، فهناك العز والسحر وهواء الروح، وبلاطات تضحك، لأقدامي التي داستها برقة، مثل ثيابي التي انحلت في الهواء، فإذا أنا وردة، وما أنا بشيء آخر.. ونسيت المواء.

قادتني الطريق إلى مكان خلفي.. خلف البتراء، حيث موائد مرصعة بالخزف، وثياب الحرير، وبناطيل اللؤلؤ، ورسوم بهية بماء الدهشة، وقفت على مائدة لأعين الطريق، فاندفعت مناظر الرهبة والجلال، إلى شقوق يخرج منها أناس منذ آلاف الخريف، يضعون أياديهم فوق صدورهم يحرصون على صمود القلب والدم العتيق.

إنسان أنا.. قط ربما.. أنا خيل الطريق، وواثق من شرور قطاع الطريق، هكذا قالت الدفاتر قديماً، لكنني أبتسم بشكلٍ ساذج، حتى أنال رضى الألوان حولي، وزخارف الصحراء.

ذهبت شرقاً.. أو غرباً.. لا أدري.. فمعي الفيزا كارد، وصرر من أتربة مستهلكة قديمة جداً، ملعوب بها ومغدورة، وممزوج بها الصراع والأفراح والكائنات، فقدت وعيي فنمت فوقها، أنا الجديد.. أين القط كاميليو.. فأنا كل شيء.

جرجرتني الطريق أتلمس آثار الخرائب، فكل شيء يموت إلا الهواء الطيب، الزائر الوحيد ابن الحياة، الذي يرفرف بجناحيه فوق الحجارة المحروقة، وفوق تلال النفايات القديمة.

برز حائط يكلمني، لم يجد إلا أنا.. فتكلم هامساً: آه من التزيين، لم أشاهد زوجتي ألا لمدة يومين، أخذوني إلى هنا وقالوا لي: أبدع وإلا قتلناك، سنطلق سراحك بعد انتهاء العمل، سنة فقط كالحلم.

وهكذا عرفت عناقيد العنب، من رسوم لم أشاهدها إلا على الحائط،الذي اختفى حزناً، فكدت أشاهد السماء من خلال الجدار، أرجوك أيها الجدار ما أنا إلا لا شيء.

واصلت المسير، لا أدري واصلت المسير إلى الصحراء، شارع في الصحراء معبد بالنور، قصر كبير لونت سقفه باللون الوردي والأزرق، بأصابعي الملونة أصلاً.

وتذكرت أحمد عند باب القصر، فكم كانت الدنيا حلوة كالزهر، ياه كم هي حقيرة دونك يا أحمد، ياه كم أنت صامتة يا بلدان،لأن أحمد ليس معنا غائب عن شوارعك والرمال والمدرجات والنوافذ، الجبال تحزن وتصلي.

كان كشجرة مثل الأم، خلاياها مصنوعة من الضحك، أحمد الطائي أدعوك يا حكيم السفر جل والورد، ها أنا أكمل الطريق.. كنت كسمكة وأنا كقط.

ابتعدت عن القصر، أبحث طريقي إلى مغارة، فأنا كاميليو، أنا جيو... لو جاء الورق ما كان الحزن، ولا نظرات الغباء السائرة، نحو منطق الهواء السائد، في حنايا النخيل الساحلي، حيث مانجا الحياة، وكرستوفر الشواطئ البيضاء، المليئة بصفائح المغامرة والخطيئة.

حياتي من جماد منظم.. ففي أي بلور كنت يا أنا.. أنا يا زفرات الحر والحروب، وسيل العواطف والأزهار القديمة، القديمة جداً.

جرافة وبلدوزر يجرفان طريقاً جديدة، في خصر الجبل.. فهل هنا انقطعت الطريق؟.

انتظر يا كاميليو يا كمال العربي، سيشقون لك الطريق لتستمر في الضياع.. طبقات جديدة وطازجة، بدت في مقطع الجبل، فهل هكذا أنا من هذه الطبقات، من هذه الحمم، وتلك الطّوفانات السابقة؟.

قلبي به حمم وجوفه حديد البازلت، علم جديد ونظيف أريد وأبحث، ليس المهم الطريق، أنا الطريق، فإلى أين يا كاميليو.. يا كمال.. آخذٌ في الذهاب، أ إلى الهادئة والساخرة؟؟ التي ضاعت مع زهورها البرية والنقية والتي كانت ترتدي ثوب المهارة والملهاة، تصطلي في محراب النمور الضاحكة والمال والميكروفون.

ذاهب أمد حالي، لأحتضن الطيور، وأطوف البحيرات، وأصادق الألوان والألفة، وابتعد عن سيوف الخيبة والكذب الجميل، لأجمع زينتي، وأحملها على حصان مزخرف بالوعد الناضج واللذيذ.

ترمقني الوجوه والببغاوات وأطفال السنة الأولى والعرائس، لأجلس أخيراً في زقاق المحبة، لينطلق مواء القطط باللحن الخالد، لنغفو في الذوبان، وفي الحلم القصير، المكون من الدخان ومن سحب الطريق. ■



الوسواس الخناس

عبدالقـــادر ربيعـــة *

خرج من عيادة الطبيب يهبط الدرج المرمري الأملس بارتياب، وقد أعياه ذلك الطبيب الغامض... والصمت اللامجدي في غرفة الانتظار... بل وكثير من التهاويل عن المرض والشفاء... ذلك كله لن ينتهي إلا بالخروج من هذا المكان. وفي لحظة غامضة قذف نفسه إلى الساحة التي تتسع بلا نهاية للشوارع المتقاطعة.. والمباني الراحلة. هرع نحو البركة التي اختفت تحت الأشجار ونوافير المياه والناس الملونين بألبستهم الرخيصة... وبدا أن الجميع سعداء بلا سبب... وفكر أن عليه أن يكون مثلهم يتقبل الحياة ببساطة، بل حتى الطبيب النفساني يرى ذلك منسباً لكل الناس. ووجد لنفسه مقعداً خالياً بجانب البركة وقبل أن يكون مثل الصبية والفتيات الذين لا يكفون عن الضحكات التافهة والتهام المثلجات شعر أن الصباح يجعل الحياة جميلة رغم تباين أشكالها... وقد يساعده ذلك على العمل بنصائح الطبيب لكي يتخلص من رؤاه المرعبة.

وتمنى لو أن كل ساعات الليل والنهار تمضي بهذا الشكل حيث يصبح الكون في حالة امتلاء دائم،دون ذلك الفراغ المرعب الذي يتجلى في بعض الأوقات.

لكنه عندما حدَّث الطبيب مرة عن أهمية الامتلاء الكوني الدائم سخر منه. وقال:

...إن الفراغ والامتلاء عنصران ضروريان في الفيزياء الكونية... والعلم لم يحدثنا من قبل أنهما كانا سبباً للرعب والأمراض النفسية.

...كما أن هذا الطبيب يرفض فكرة اختلاط ملامح البشر بملامح الحيوانات... وينكر قصص السحر وأساطير اليونانيين... وحكايا ألف ليلة... ويرى أن مثل هذه الصور ليس لها وجود إلا في الزمن المتخيل،وعلق بمرارة:

مع الأسف إن الزمن المتخيل يجد لنفسه متسعاً في الذاكرة.

... وفكر أن عليه أن يترك مناقشة هذه الأفكار الغامضة إلى الوقت المناسب... وعليه الآن أن يساعد نفسه على الشفاء،لكنه يرى أن ذلك يجب أن يبدأ إن إعادة القصة لكي يجد فيها ثغرة تمكنه من حلِّ لغزها.

---

* كاتب وقاص من سوريا.

● اللوحة للفنان **بشار العيسى** / سوريا.

...حدث ذلك في صباح يوم شتوي بارد عندما خرج من البيت ليشتري الحليب الطازج من الرعاة قبل شروق الشمس. وفي مثل هذا الوقت يكون الشارع خاوياً إلا من القطط والكلاب الشاردة... وكذلك الفئران والحشرات الساعية إلى أهدافها المشبوهة. حدث ذلك عن رأس الزقاق... كان ذلك الكلب العملاق الأبرش قد أخفى نفسه في الزاوية الميتة لكي يفاجئ كل من سيخرج من الزقاق... وهو ليس مثل بقية كلاب الشارع... ذلك يبدو ومن لحيته الطويلة التي تكاد تكنس الأرض... وقد قصت من الأسف على شكل خط مستقيم مثل المكنسة. وهذا النوع من اللحى كان شائعاً في حضارة ما بين النهرين... ربما يكون بابلياً أو سومرياً... ولا تبدو عليه شراسة الكلاب رغم فظاعة منظره.. بل هو يبتسم بسخرية. فرجع إلى البيت هارباً وقد نسي فكرة الحليب الطازج. ثم راح يقسم أن ذلك لم يكن حلماً... وتضرَّع إلى الله أن يعيد له الهدوء... ويحفظ له هيبته قبل أن تستيقظ أسرته من النوم. وفي الصباح اعتذر لأسرته عن شراء الحليب الطازج بسبب البرد الشديد. واقترح عليهم شراء الحليب المعبأ في الزجاجات ريثما ينتهي موسم البرد. ثم أمضى الأيام في إعادة القصة على نفسه دون أن يجد لها تفسيراً... وأخذ يمرن نفسه على النظر من ثقب الباب بحذر... وفيما بعد تجرأ على فتح الباب والخروج إلى الزقاق مرات عديدة دون أن يرى ذلك الكلب... بحث عنه في أماكن عديدة وفي بعض المرات صعد إلى الأسطحة وخرج إلى الضواحي دون أن يعثر على أثر. وقرر أن يلغي هذه القصة من ذاكرته لولا أن عاد لكلب ليعترض طريقه وله نفس اللحية ويبتسم ساخراً كعادته.

...حدث ذلك في يوم قائظ من شهر آب «أوغسطس» وفي الساعة الثالثة ظهراً ساعة تحترق الأرض والسماء بنار الشمس... وقد هرب الناس جميعهم إلى بيوتهم... أما هو فقد تأخر عن موعد الرجوع إلى البيت لأن مدير الدائرة أمر بمعاقبته بعمل إضافي لمدة ساعة ونصف لأنه كثير الشرود أثناء الدوام الرسمي.

...بعد أن أتمَّ عقوبته حمل جسده بإعياء شديد... وهو يشعر بالإهانة لأنه عوقب مثل أطفال المدارس الصغار. ووجد أن الطريق يستحيل عبوره في مثل هذا الزمن الغامض... كان الطريق خالياً من كل الناس إلا من الزبَّال وبائع الشيكلس اللذين ناما تحت إحدى الأشجار... وقد انحرف الشارع الطويل عن مساره تحت وطأة مثلثات نارية تسقط من السماء فاضطر إلى أن يسلك مساراً ملتوياً مع ظلال الأشجار لكي يحمي رأسه من هذه المثلثات... وقبل أن يتمكن من الوصول إلى البيت ظهر له الكلب فجأة... وأدرك أن هذه المرة لن يستطيع أن يفعل شيئاً أو أن يهرب إلى البيت وتطلع يائساً نحو الأبنية والحوانيت فوجد أنها مغلقةُ الأبواب وأدرك أنه لا يستطيع أن يفعل شيئا... لكنه رغم ذلك راح يفكر في زوجته وأطفاله... كيف يتلامحون وبما عساهم يفكرون.

...ولما أخذت الشمس تصفرُّ وتميل نحو البحر تركه الكلب يعود إلى بيته محموماً... وقد انعقد لسانه وأضحى بصره من حديد... وتعجبت أسرته وأصدقاؤه مما هو فيه... ولا حظوا بسرعة أنه محموم فأحضروا له طبيب الأمراض الداخلية... وأجرى له كل الفحوص والاختبارات دون أن يجد سبباً لارتفاع حرارته بهذا الشكل. فقرر في النهاية إحالته إلى الطبيب النفساني. ولم تتأخر زوجته عن إحضار الطبيب النفساني الذي ما إن رآه حتى ابتسم ساخراً على طريقة الكلب... ورفض الاقتراب منه بإباء. وانصرف دون تعليق.

...بعد زمن طويل غامض استطاع أن يستعيد وعيه وشيئاً من حيويته... وعلم من الجميع أنهم يئسوا من شفائه... وحتى المدير العام أخبر زوجته حينما ذهبت لقبض نصف الراتب أن زوجها لن يشفي أبداً. لكنها صمتت أمامه ذليلة خوفاً من أن يعرف قصته مع الكلب فيجد المبرر القانوني لطرده من العمل.

...بعد أن تماثل للشفاء تعلم الصبر والكتمان... وقرر عدم الاستسلام... وألا ينسى ما حدث له... وهو على يقين أنه سيجد حلاً لهذه القصة دون مساعدة

الآخرين... وبدأ يدرب نفسه لكي يكون عادياً في سلوكه مثل كل الناس فأصبح شديد العناية بمظهره... يطيل الوقوف أمام المرآة... وفضل أن يفكر في الحل أثناء الدوام الرسمي بعيداً عن أسرته كي لا يفقدوا رجاءهم فيه... لكن المدير العام لاحظ شروده الشديد بسرعة مما زاد غيظه ونقمته ... وطلب المساعدة من الجميع لكي يجدوا مبرراً لطرده من العمل... أما زملاؤه فقد أعلنوا صراحة أنهم لا يستطيعون أن يقفوا منه موقفاً إنسانياً من دون موافقة المدير العام.

...بعد تفكير طويل وجد أن الحلَّ الوحيد الممكن لهذه القصة أن يبدأ هو بمطاردة الكلب بعد أن يدربه الطبيب النفساني على الأسلوب الأمثل لذلك... وذهب لمقابلة الطبيب بعد أن حسَّن،هيئته وهندامه وأمضي ليلة بكاملها لإعداد موجز دقيق ومهذب لكي يقنع الطبيب بذلك.

...في اليوم الثاني وقف أمام الطبيب وقد انحنى له عدة مرات على الطريقة اليابانية. ثم قال بنبرة غنائية:

سيدي الطبيب إننا نستطيع أن نفكك هذه القصة إذا ما عكسنا أجزاءها. أي أنني سأطارد الكلب بدلاً من أن يطاردني.

...ابتسم الطبيب ساخراً ثم أمسكه من ذراعه ودفعه خارج العيادة من دون أي تعليق. وأيقن أن عليه أن يخرج طوعاً... ذهب نحو البركة مباشرة. فوجد مقعده خالياً والشجر والماء والفتيات الملونات وأغنية «هاتيك الأيام» فشعر أنه أصبح حرّا... وسيصبح سيد الموقف منذ هذه الساعة... وليمضي الوقت كيفما كان... سيبقى هنا حتى ساعة الفراغ الكوني والحريق الهائل... عندئذ تنقلب الأدوار ولو أدى ذلك إلى أن يذهب الجميع إلى الجحيم.

...لم تتأخر الشمس عن الارتفاع... ولمَّا أصبحت عمودية بدأ الناس بالفرار منها وأسقطت الأشجار رؤوسها نحو الأرض... تثاقل الماء في البركة... وسقطت على المدينة مواشير ومثلثات ضوئية حارقة. وقد خلا الشارع من كل الناس حتى الكلاب والقطط... وساد الفراغ الكوني والغموض... والصمت. فأيقن في هذه الساعة أن الكلب ليس بعيداً عنه. هرول مسرعاً ليختبئ في زقاق ضيق ليس بعيداً عن الساحة... وظهر الكلب فجأة وهو ينظر في كل الاتجاهات بحثاً عنه. ثم وقف حائراً لزمن قصير ثم راح يعدو في الشوارع المتقاطعة بطريقة جنونية... تضخم فكه الأسفل... امتد لسانه بعيداً عن فمه. والزبد يسيل منه وهو يتعثر بكل شيء في طريقه... ولمَّا رأي الكلب على هذه الحالة أخذ يتنفس الصعداء، وضحك من أعماقه بعد أن نسي الضحك لزمن طويل... فأحس أنه يشبه ذبابة صغيرة تطارد الكلب من وراء رأسه... لقد تم تبادل الأدوار وتأكد له أنه أصبح سيد الموقف.

...انتهى زمن الفراغ والحريق. فهبت أنسام البحر الباردة لتبدد آثار الساعات الموحشة مما اضطر الكلب إلى الخروج من المدينة على عجل... تاركاً العمارات الشاهقة وراءه لكي يصل إلى الأحياء الفقيرة ذات الطابق الواحد... ومن بعدها دخل بين بيوت التنك والصفيح... وعندما وصل إلى البراري المقفرة ظهر عليه الإعياء ولم يعد يتلفت إلى الخلف. وانخفض رأسه فأصبحت لحيته تكنس الأرض. وانتهى به الأمر عند بناء أثري مهجور اختفى في داخله فيما هو يرقبه عن بعد ويصر على تنفيذ خطته بكاملها مهما كانت النتائج.

...بدأ بتسلق المبنى من الخلف وقد ساعدته شقوق الحجارة المتآكلة حتى وصل إلى النافذة العليا... فرأى الكلب وقد ارتمى على مذبح موشوري في وسط القائمة وكأنه يفكر بهدوء... لكن يبدو عليه أنه هو سيد هذا المكان على الرغم من أنه كلب... حاول أن يتحرك إلى جهة تخفيه تماماً فهب الكلب واقفاً دون ابتسامته المعتادة... بل هو الذي كان يبتسم بسخرية هذه المرة أثناء الصمت الطويل... لكن الكلب عاد ليرتمي على الحجر بعد أن أيقن أن سحره قد فشل هذه المرة فولى منصرفاً من الباب الرئيسي يطارد المساء كي يشهد رقصة المصابيح. ■

اعترافات مؤنس الرزاز

وداعية للحياة.. كشف للموت.. طقوس تطهير الروح

سميحة خريس *

برحيل الروائي الأردني مؤنس الرزاز عن عمر يناهز الواحد والخمسين عاما، وبعد ثلاثة عشر عملاً إبداعيا، وحياة غنية حافلة بالتناقضات والصراع، يكتب الوسط الثقافي الأردني اسماً جديداً في قائمة الراحلين الذين تحولوا إلى رموز وملهمين، ذلك أنهم كانوا نسيجاً خاصاً إبداعياً وفكرياً وحياتياً، ونعني بهؤلاء، الشاعر عرار - مصطفى وهبي التل الذي توفى في الخمسين من عمره واحتفل بمئوية العام الماضي، وكل من الروائيين تيسير سبول الذي قضى منتحراً عن عمر الثامنة والثلاثين، وغالب هلسه الذي ارتحل في الخمسين خارج وطنه وعاد ملفوفاً بالعلم الأردني، هؤلاء صاروا رموزاً من موقع الفكر التقدمي والإنساني الذي طرحوه، ومن أهمية الإبداع وريادته، ومما حفلت به حياتهم من ثراء وعطاء إنساني.

وأخيراً مؤنس الرزاز، ابن المناضل منيف الرزاز المعروف، وصاحب رواية «أحياء في البحر الميت» و«مذكرات ديناصور»، و«جمعة القفاري»، و«عصابة الوردة الدامية» و«سلطان النوم» و«زرقاء اليمامة»، و«ليلة عسل»، وغيرها من الروايات التي سطرته واحداً من أهم الروائيين العرب المعاصرين، ومن أكثر المبدعين ثقافة، عدا عن مكانته النضالية بوصفه رجلاً شجاعاً في مواجهة المواقف والأفكار، مرناً في فهم الحياة، منفتحاً على الآخر دون انغلاق.

وإذ ظل مؤنس الرزاز مصدر عطاء إبداعي حتى اللحظة الأخيرة في حياته التي انتهت برحيله اختناقاً جراء حساسية غامضة أصابته، فإن أهم ما تركه وراءه هو تلك الأوراق التي سماها سيرة جوانية، والتي ستحدث ضجة غير عادية ولاشك عند صدورها.

اعترافات مؤنس الرزاز - سيرة جوانية، كما أسماها في بعض الشذرات التي نشرها قبل رحيله في مجلة أفكار، وجريدة الرأي وغيرها، هي عمل جديد في الأدب العربي بكل المقاييس، وكان صاحبه يدرك جدة العمل ومقدار التحدي الذي ينطوي عليه من حيث هو تجربة طيران حرة بلا أجنحة في عالم يراقب بصرامة وحدة حركات الطيور، ويحدد مساراتها كما يفعل بطائرات الحديد خشية التصادم والكوارث. ولكن مؤنس أراد عملاً صادماً وكارثياً، لا بدافع نزعة للتدمير ولكن لتطهير النفس والروح، وأعترف أني على الرغم من معرفتي بانشغال الراحل العزيز بكتابة هذه السيرة الجوانية قبل رحيله بعام، وعلى الرغم من أني قرأت نتفاً منها، وسمعت منه نتفا عنها، فإنني أصبت

* كاتبة وروائية من الاردن.

بدهشة عارمة وأنا أرى مبلغ ما كتب وحجمه، وتلك النيران التي اندلعت بين الكلمات في عمل أقدر أنه الأهم على الساحة المحلية حاضراً، وأنه قطعاً لم يعرف له شبيه في الأدب العربي.

السيرة والاعترافات

لا يمكن أن نصنف مثل هذه الاعترافات على أنها سيرة ذاتية، وإن حملت من ملامح السيرة الذاتية الشيء الكثير! وهذا يعيدني إلى مجمل كتابات الرزاز الذي كان يكتب في رواياته سيرته الذاتية ملتبسة بسير الآخرين ممن يعرف ويراقب، ولكنه لم يجنح أبداً إلى كتابة سيرة حياة بالمعنى المتعارف عليه. أما هذه الأوراق (الاعترافات) فهي مزيج فريد بين الحالة الذاتية وما يدور في أعماق الرجل، وفي عقله حول الحياة وحول نفسه. ولا يمكن القول إن أهمية هذه الاعترافات تنبع من كون كاتبها روائياً مهماً على الصعيد المحلي والعربي، ولا كونه رحل بعد أن سطر أخر كلماتها مودعاً، بل المهم هو ما تحلت به الكلمات من شجاعة مذهلة، صاحبنا لا يشير فقط إلى عريّ الإمبراطور والجمهور ولكنه يعري ذاته بكل ما فيها. وهذه أول مرة يقدم لنا أديب عربي روحاً مقشرة تجأر بالحياة.

لماذا بدأ مؤنس في هذا المشروع أساساً؟؟

الأوراق تكشف أن تصدعاً حاداً أصاب حياته، كما كان يقول: (قلعتي الداخلية)، مما جعله يستعيد مرارة التصدعات السابقة أو الانهيارات الذاتية على الصعيد العائلي والإنساني والوطني، هل كان هذا يكفي ليكتب مبدع مثل هذه الاعترافات؟؟

لا يمكن لمثل هذا الاستنتاج البسيط أن يقودنا إلى التسليم بأن المشروع بدأ كرد فعل على ظرف عائلي أو عاطفي، لأن البحث في أوراق الراحل، كشف عن كراسة مدرسية سجلت فيها بدايات الإقدام على المشروع عام ١٩٩٨ عشية سفره إلى مؤتمر الرواية في القاهرة، بدأ مؤنس يكتب ما أسماه حينها (سيرة جيل) معبراً عن رغبة حادة في البوح، ومتخذاً درباً أقرب إلى الاتزان، بحيث كان هو الراوي لمجمل الأحداث والأفكار. كتب بداية مشروعه فيما يقارب خمسين صفحة (A4) ثم توقف، وأرجح بأنه لم يجد في هذا البوح المراقب الرزين حاجته ومبتغاه. ولكنه عاد إلى مشروعه مسلحاً بجرأة غير عادية، وحرية تامة، وإصرار على بوح مختلف مغاير، وذلك بعد أن شعر أن السفن كلها قد غرقت.

في تقديري، كان المبدع يقف على شفا حفرة يراها بحدسه، هي النهاية، وهي الموت الذي لم يعد يخشاه أو يهرب منه بل أن يقينه به بات يدفعه إلى استدعائه وإلى طلبه، اكثر من ذلك أن الإنسان الذي لبس، مثلنا جميعا، كل الأقنعة الاجتماعية المطلوبة قرر نزع القناع بعد أن تصالح مع ذاته، ولم يعد هناك هوة تفصله عن نفسه، أحب عيوبه، وقد يكون لام نفسه طويلاً على ارتداء القناع المضحك فأراد الاعتذار لذاته البريئة عن رفضه لها ومقاومته لطبيعته، فكانت هذه الاعترافات جلسة تطهير واعتراف مسيحي لا لنيل الغفران، ولكن لاعلان كم الجمال الداخلي الذي تنطوي عليه الذات وكم القبح الذي تحمله الدنيا إلى روح حرة مختلفة في زمان لا يعترف بالمختلفين.

يقول الرزاز عن نصه: (هذا نص كتبته بعدما خلعت عقلي كالعقال بكماشة المهدئ،.. الحياة مختبر وأنا جرذ تجارب الكتابة.. استهلكت كميات عظمى من الكحول كي أنتزع الجرأة الأدبية الكافية على مثل هذا البوح أحيانا، وأحياناً كنت أنتزعها بعريّ جسارتي الصرف).

على أن الاعترافات تكشف عن ولع المبدع بالجرأة الأدبية منذ عام ١٩٧٨ حين كان له حديث مع جبرا ابراهيم جبرا حول خلو الأدب العربي من فن الاعترافات، ثم تكشف عن تأثره باعترافات القديس اوغسطين وجان جان روسو، ليؤكد أن الأول سحره

والثاني ألهمه، وعلى حد علمي كان يبحث بجدية عن أية اعترافات صدرت لمفكرين وأدباء، فقرأ رسائل فان كوخ إلى شقيقه، وقرأ اعترافات محمد شكري، وأختار بعد كل هذا أن يذهب إلى أقسى الأقصى. ويغمس ريشته في ذاته دون أية كوابح أو اعتبارات. كان همه الوحيد الفن، وتقديم عمل شديد الصدق شديد الوجع، عمل يشبه أعماقه الجوانية، وقد تقدم في هذا المشروع بداية على حذر، لأنه أراد أن يكتب رواية في الحب، ولم تكتمل، فانكسر وهج الحالة لتستيقظ حالات هي مجمل حياته في الوقت الذي أيقن فيه أنه مودع حياته، وإذا كان يخاطب أصدقاءه مؤكداً أنه سيعيش حتى السابعة والخمسين، فإن الاعترافات التي بدأ كتابتها في ٢٠٠١/١/١٥ تحدثت أكثر من مرة، في عام واحد بأن الرحيل أوشك، كأن حدساً مخيفاً كان يهمس في أذنيه: (هذه رسالتي وقد أوشك قطافها... إنه خريفي الأخير، عشائي الأخير) ورحل خريفاً، لم ينتظر الربيع الذي لم يعد قلبه أهلاً له).

تحمل أوراق الاعترافات دهشة عالية على صعيد الفن، من حيث هي عمل نادر الوجود عربياً، ومن حيث قدرة الكاتب على إماطة اللثام تماماً عن الروح، ومن حيث هي كلمات كتبت في برزخ بين الوعي واللاوعي، وهو أمر كان الكاتب يدركه تماماً، بل ويدرك عواقبه الفنية على النص، ولكنه لا يجازف بتهذيب النص أو إعادة صياغته، ربما لأن كل كلمة كتبت كانت نزف روح لا يسهل وضعها في معايير النقاد، خاصة من الكاتب نفسه، وإن أدرك ربما في لحظات المراجعة أن في هذه العبارة أو تلك، هذا الفصل أو ذاك، فائض لغوي وتكرار في عرف النقاد. يقول مؤنس في اعترافاته وحولها: (كتبت «أحياء في البحر الميت» في بيروت ثم عاليه، وكنت في أرقى ساعات الوعي يقظة «سيرتي الجوانية» أصوغها وأنا بين الوعي واللاوعي، أتأرجح، إذن لا بد من الالتباس ولا بد من الأخطر، التكرار ثم الفائض اللغوي، عذراً). هذا الاعتذار ربما كتبه المبدع الذي تعود الإجادة والالتفات لحكم النقاد في لحظة الوعي، إلا أن النص يمتلك جمالية عالية لفرط حريته

وانطلاقه، ولقدرة صاحبه على الغوص عميقاً في دواخله، متحرراً من كل أنواع الرقابة، غير عابئ بمصير هذه الكلمات إلا من حيث هي مفتاح تحرره الذاتي، ومسير على أشواك صنف أدبي محفوف بالمخاطر والتحديات، يقول: (كيف سيطالعونني؟ لا أرغب في أن أكتب وثمة من يطالعني مسبقا، هذا النص بالتحديد أكتبه بلا رقابة ذاتية، لا رقابة جماعية ولا رقابة فنية.. إنه نص حر حر حر).

وإذ يدرك الفنان مبلغ الوهج الذي يأتي به الصدق المطلق لمثل هذا العمل يباهي به القديس اوغسطين نفسه، فيقول: (قولوا لي بربكم أين موقع القديس اوغسطين مني؟؟ بل أين هو مني؟؟ من الأول؟ من الأعرق؟).

هو نص حر، يغترف من ذات تعترف بتشظيها، لا من موقع المرض المعروف بالفصام، ولكن من موقع مواجهة التناقضات التي تحفل بها الذات. فهو يتحدث عن نفسه بوصفها جمهورية جوانية، فيها مصابون بالسادية والمازوشية، وفيها من الغضب والمرارة والمحبة والدعة، وهناك صعاليك ومحاربون ومحطمون وقوافل رحالة وأرواح قلقة، يقول: (أقر بأن هؤلاء الرجال القابعين في داخلي لا يثيرون سوى سخطي، إعدامي قد يخلص العالم من شرورهم، إنني أحيك مؤامرات سرية ضدهم، لكنهم حذرون لا يعانون من نقص في غدة الدهاء) ولعله بهذا يشير إلى محاولاته المتكررة للانتحار، وهي حالات أؤكد بأن الصحاب لم يساعدوه على تجاوزها بقدر ما ساعده حبه للحياة، على الرغم من أنه راح يزين الموت على صورة حسناء يطلبها ويستدعيها كحل لمجموع أوجاعه طالباً منها ضربة رحيمة سريعة، سرطان مفاجئ، نقص في الأوكسجين، سكتة قلبية، ولم أعرف أديباً حاور الموت مثله دون أن يعاتبه أو يكرهه أو يسميه خيانة للحياة، حيث جعل من عزرائيل، أنثى جميلة وأسماها إزرا وهام في غرامها وانتظارها، يقول: (لقد نفد صبري يا حبيبتي.. إنني أشتاق لقسوتك البارقة كالخطف، لغزوك المباغث كالسكتة، لظلك الثقيل الذي يجللنا

بتؤدة ووجع، يا سادية البهاء اقطعي تيار كهرباء هذا المخ، لتتجلى الحياة بدائية حسية مظلمة بلا مراسيم متكلفة وطقوس مصطنعة. تعالي يا إزرا، لنقم بيننا سجالاً رصيناً بعيداً عن التباس المعاني والمفاني، تعاملي معي على أنني زهرة، واقطفي أجنحتي وأنت تقولين: يحبني، لا يحبني، نتفيني كأن سوداويتي من ريش، ثم اجعلي رمادي بين راحتيك.. وانفخيني. لعلي أتناثر في مهب قهقهة معتمة لا تأخذ الدنيا على محمل الجد).

لعله كان يرى الحياة والموت وجهين لعملة واحدة هي سيرة الإنسان. قد تكون لمعرفتي بالرزاز علاقة بحكمي عليه حين أقول إن النبيل الفارس الذي كان بيننا كتب عملاً يشبهه، عملاً فيه من الرقة والعذوبة والأصالة الكثير، وفيه من الوجع والسخرية المريرة أكثر، وفيه من الصدق والشجاعة ما لا يمكن تصوره، حين يقرر الفنان أن يمدد جسده وروحه وتاريخه على منضدة التشريح ويقطع بجسارة كل الجلد الذي يغلف وجه الحقيقة، وحين يقترب من عواطفه الحميمة برشاقة راقص وخفة النسمة، وحين يلامس الآخرين بفيض من المحبة غريب، حتى في لحظات القسوة العارمة التي تتطلبها الحقائق، فذلك ما كان عليه مؤنس الرزاز، الذي عاش غريباً في أعماقه الجوانية على الرغم من كل ما ناله من تقدير واحترام وشهرة، كان يسميها التدليل، مشيراً إلى أنه أديب مدلل في الوسط الثقافي، وسياسي محترم في الوسط النضالي، وعاشق محبوب في الوسط الإنساني، وعلى الرغم من كل هذا عصفت به الوحدة واستنزفت روحه في اعترافات جوانية، هي ليست سيرة ذاتية بالمعنى المتعارف عليه، يقول: (آليت على نفسي عدم الدخول في بستان ألغام كتابة سيرة ذاتية، وإنما مقطع عرضي من سيرة جوانية ، أشبه ما تكون بالاعتراف أو الإقرار بلا تعذيب سوى تعذيب الضمير). إذن لن نجد في كلماته سلسلة من الأحداث والمغامرات، أو المدائح الذاتية، وقد سمعته مراراً كما سمع الأصدقاء منه انتقاداً لاذعاً لأولئك الذين يعمدون إلى كتابة سيرهم الذاتية مكتظة بالمديح وجاعلة منهم قديسين وملائكة، وعلى العكس منهم كان يحلو لمؤنس أن يتخلص من أثقاله بالاعتراف بها، دون صغر أو دونية، إنه كما قلت وصل إلى مرحلة المصالحة مع الذات واحترامها كما هي ، بل ومعرفة مدي نقائها مقارنة بالتلوث العام الذي يختبئ تحت أقنعة المجتمع، من هذا المنطلق يتحدث عن أمراضه، وهي في مجتمعنا أمراض (سرية) فيحكى ببساطة عن العلاج من إدمان الخمر أو علاج الاكتئاب في المصحات الخاصة والتي يقول ساخراً إنها مستشفيات المجانين التي تسمى مصحاً للأمراض النفسية تأدباً. يتحدث مؤنس عن تلك الفترات، وعن الأدوية التي تعاطاها وما تركت في الجسد والروح من قروح، كما يتحدث عن تداوى روحه بالتصوف لفترة هي من أكثر فترات حياته صفاءً ورضى حين كان ينتحب في جلسات الذكر، وسنلمح بوضوح أثر تلك المرحلة على لغته المحلقة، كما يحلل أسباب إعاقاته المبكرة في حياته متحدثاً عن جرح عائلي كبير، لم يترك شرخه على الفتى ابن المناضل منيف الرزاز فحسب ولكن تركه على مرآة الأمة كاملة، وهذا الجانب من الاعترافات لا يمكن تسميته بالسيرة الشخصية، حتى لو كان أبطالها مؤنس ومنيف والرفاق والأعمام وحزب البعث. إنها هنا تصير سيرة مرحلة تاريخية يمثل مؤنس فيها الواجهة الأكثر حساسية وشفافية بحيث كان امتصاصه للحدث لا امتصاص ذوبان ونسيان ولكن تجرع مرير يتعتق عاماً بعد عام، فإذا ما انهار حصن الحب الرفيع في حياة الفنان طفحت جروح الأمة كلها لتغرقه في نوبة كآبته الأخيرة.

تفصح الأوراق عن قصص الحب التي عاشها الكاتب بحثاً عما هو جدير بالحياة، فبعد انهيار مؤسسته الزوجية راح يبحث محموماً عن المحبة في النساء الجميلات أو الذكيات أو الشفافات، مجمل بحثه انتهى به إلى أن يكون قلباً يحب الحب لذاته يحتاج إليه كحصن في وجه الكآبة وقبح العالم. وقد تعامل مؤنس مع هذا الجانب في حياته بقدسية بالغة، لم يكتب الأسماء صريحة، ولم يكن يسعى لكتابة عمل أدبي مثير حافل بالمغامرات، ولكن المرأة كانت جزءاً

من جمال الكون الذي يبحث عنه، ثم يعيد صياغته رمزاً جميلاً، باقياً ما ذهبت الأشياء: (ليسقط الحزب.. لتحيا النساء). ولعل النساء كن يعادلن عنده بهجة الحياة، لا غنائم الدنيا، وقد حرص في أكثر من موقع على التفريق الدقيق بين الحياة والدنيا ربما على نهج علي بن أبي طالب الذي كان معجباً به، يقول مؤنس: (أقبل على الحياة، وأعرض عن الدنيا، ما أروع الحياة، الحياة إحساس مرعش بنداء حرية مطلقة، الدنيا تتحكم بها قاعدة الضرورة، الحياة نطاق الخيارات، الدنيا مواقع الحتم، الحياة خروج عن القاعدة وعليها، الدنيا انضباط المضطر أو المذعن).

من هنا كان الفنان يبحث عن محبة حرة لا تكبلها شروط الدنيا، محبة تنتشي بها روحه وقد يطلبها جسده متوجساً حذراً، ومن هنا يرفع شعار الحب من طرف واحد، لا إرادة منه في أن لا يكون محبوباً ولكن رغبة في امتلاك قراره، وبعيداً عن الأنانية؛ لأنه وفي مجمل الحالات يريد أن يعشق لا أن يعشق ، ولعل المرأة الوحيدة في حياته التي يعرف أنها تمنحه الحب خالصاً هي أمه، وقد كتب القليل حولها في أوراق الاعترافات، ولكنه قليل يشي بحجم العاطفة الحامية الراعية التي منحتها هذه المرأة له وهي تشاركه حزنه وفرحه لا بالكلمات المجازية التي تقال إنشاء في كل الأمهات ولكن حقيقة لمسها كل من اقترب من مؤنس؛ لأنه على خلاف الرجل الشرقي كان يبرز مشاعره اتجاه أمه ودورها في حياته، وليس أثر الأم وحده هو الباقي على تركيبة ذاته، فالأب هنا ايضاً كان مركز ثقل غريب ، منيف الرزاز لم يكن ككل الأباء، كان واقعاً صعباً، وتركة ثقيلة، كان مؤنس يصر على حملها دائماً، يقول فيه (لقد غامرت معه وبه وله).

تكشف الأوراق علاقات المبدع بمحيطه، الذي قد يراه نصف مجنون، كما تكشف رؤية المبدع للتفاهات اليومية واستعلاءه عليها، وقد تدفعه لحظات الصدق التام إلى أحكام صارمة وقاسية بحق البعض، ولكن المنطق يقول إن علينا قبولها لا من حيث إنها شهادة بأحدهم، ولكن من حيث هي رؤية صادقة لطبائع الأمور والناس، وبقدر ما يقسو على فئة فإنه يمنح بعض نفسه لفئة أخرى يحبهم، ويكرر في أكثر من موقع أن هؤلاء هم الذين اجتازوا به المرحلة الصعبة، ويخاطبهم في مجمل الاعترافات بأسمائهم أو صفاتهم، كأنه جالس يتسامر معهم، هؤلاء هم كوكبة أصدقاء حميمين، إضافة إلى شقيقه عمر الذي يصفه بالأب والابن في آن معا، ويحمله مسؤولية أنجاله بعد رحيله القريب !

يكتب الروائي بغزارة غريبة، ويرى كأن (دروب عبرتها في ماضي الزمن، تقبل نحوي، دقات في ساعة ذاكرتي الممدودة إلى أمام، نحو الحضيض).

بكل هذا الزخم من المشاعر الصاعدة حيناً والهابطة حيناً آخر يندفع الرزاز مستخدماً الاعترافات سلاحاً في تطهير الذات، فيقول: (أعترف أنني لجأت إلى هذا السلاح عندما أدركت أن البحر من ورائي، وأتون المرائر من أمامي، أيامي تمر من تحتي مع سفن البردي نحو مصيدة اليأس، كأنني النسر الذي ينقض إلى قنصه، ومن فوقي سماء تسقط على رأسي كالصاعقة).

مؤنس كان يعرف أن هذه أوراقه الأخيرة: (أعرف أن محطتي الأخيرة دانية، بوسعي أن أشم بارود مرساتي وعباءات سوداوات فيهن نساء، بوسعي أن أرسم المشهد تشكيلياً). من أين جاءت لحظة الكشف هذه؟؟ لسنا نعرف، ولكنه يشير إليها مراراً وتكراراً كأنها قنديل معلق بين عينيه: (الأوراق الأخيرة في المسودة الأخيرة.. لا متسع للنبض من حيث الزمن والطاقة).

(بيد من ستقع كلماتي هذه؟ يكنسها عامل قمامة الفجر أو المساء، فتتناثر هنا وهناك فوق يباب لن نبعث من رماده جنة بالقوة).

أحسب أن هذا التساؤل الأخير هو بعض من (دلاله) علينا، إذ كان يدرك تماماً أن كلماته ستقع في أيدي أفئدتنا، حيث هناك، ومن وجعه ويأسه وأحلامه نستمر في تشييد جنة مشتهاة. ■



فصل من كتاب الاعترافات

سيرة جوانية

مؤنـس الـرزاز *

يوم عادي في حياتي.
الساعة العاشرة والنصف صباحاً.
هل أستغيث بعموم عشائر الرزايزة؟
أمي مريضة مقعدة مكتئبة، ابنتي (كنده) تدرس في الطابق الثاني، وهي منقبضة القلب قلقة على حالي.. وحالها! ابني (منيف) في جنوب بريطانيا يدرس، ابنتي (نور) في شرق غرب بريطانيا تدرس، شقيقي (عمر) في واشنطن (يقيم هناك)، ابنة أخي (آية) في واشنطن وما زالت في الحضانة.. انتهت عشيرة الرزايزه.

لا أعتقد أنها ستنقرض، سوف نقاوم باستيلاد ذرارينا.

يا لبؤس تهافت التهافت، يا لبؤس فلسفة العقل الخالص!! يبدو أنه خالص فعلا.

الساعة العاشرة والنصف وخمس دقائق.

في غرفة القعود، الممر في بيتي – اللا بيت، لا أحد في المدينة، لا أحد في الفضاء، عزلة جارحة، والوحشة وحش ضار ذو أنياب مميتة، وهو فيّ.

إنني أمضي إلى الأقسى، قصدت أقصى الأقصى،

* كاتب وروائي من الاردن.

● اللوحة للفنانة **نازلي مدكور** / مصر.

أقف على حافة هاوية النهاية، أقاوم نداء الانتحار ببطولة غير مسبوقة، بطولة تستفز القوى النبيلة في أعماقي السحيقة.

بيتي منزل وليس مسكناً، الإنسان يسكن إلى مسكن فيقيم في جو من السكينة، بيتي كان مسكناً قبل رحيل الرفيقة ثم تحول منزلاً ينزل فيه المرء مثلما ينزل في (بنسيون).

لقد أصبح مجرد house بعد أن كان home !!

من كان منكم بلا خطيئة فليرجمني براجمات الحمم.

الثامنة مساء.

غفوت مثقلاً بالكحول، ها أنا أنبعث من جديد متأثراً بضباب الخمر في الرأس، سأداعب كآبتي بإصبع قدمي، سأجعل من جفلتي ترف لهو ولعب، سأكركر سطوة سوداويتي المتجهمة تحت إبطها.

الثامنة والنصف ليلاً.

أتجشأ توتراً، ثم يتنفس صباح صدري المثقل بانقباضه.

خاطر الانتحار؛ عاجي بستائر جهنمية، بناء معقد ذو أنفاق، أسرار، في بوابته الرئيسة مهب رهبة المهابة.

تعالوا لنقيم عريشة القلق في حقل الهذيان ذي الردهات المباحة، أنا الفتى الذي ضل في ربيع ما قبل الضلال، الفتى الذي ضل في حقبة الخداج، وظن أنه مشروع بطل قومي يساري سيحرر فلسطين ويوحد العرب ثم يحطم قيود البروليتاريا منتصراً على مشروع الرأسمالي الكولياني الغربي، قبل سبعة أشهر من نضوج جنين الخراب، خربت، ولم أنتبه، أبي الطبيب، هو الوحيد الذي لاحظ.

أنا الضلال، والضليل قيس، أنا ضال بطبيعتي الهازلة المأساوية، وفي غمرة متاهة ظلالي ضللت!

(بعض العرب يخلطون بين حرف الضاد وحرف الظاء!)

(بيير) الكلبة تفهمني، أعرف ذلك من نظراتها المتعاطفة الحزينة، يبدو أن الحيوان على صعيد الحدس متجاوز للإنسان، فالحضارة لم تلحق الضعف بغرائزه وحواسه، ذراري حدسه لم تنقرض بسيف دخان المصانع!

عاش الشغيلة.. مع ذلك !

مزاجي أشعث جعدي متطاير، الخمر تسرحه بأناقة وتهذيب محكم، ثم تنكشه دفعة واحدة، كأنها تستدرجه بدهاء لا طعم له، ثم تبطش به في شركها بلا معنى.

الأربعاء ٢٠٠٢/١/٢٣

دائماً تنفجر زوبعة الغضب العنيف المكبوت في أعماقي متخذة توقيت الفجاءة.

دهاؤها محبوك باحكام، توحي لي بعامل خارجي فجرها، مجرد ضحك على ذقني لا ينطلي عليّ، عامل الكهرباء أزعجني، أو خبر أثار امتعاضي، أو تعليق قاله أحد معارفي فاستفزني، لكنها كلها أسباب ثانوية، مزيفة، لايتجاوز تأثيرها القشة التي قصمت ظهر البعير.

آليات الزوبعة الجوانية تعتمد التراكم الجهنمي اللئيم، الوئيد، طويل النفس والبال، تتراكم بصمت، تنمو سرا، تتفاقم على رؤوس أصابعها فلا تلفت انتباه صاحبها، ضحيتها، وهي في أحشاء روحه، تستفحل، تتجهم، تنكمش، تتورم، تتعرض لصواعق مشحونة بتوتر نزق، وحاملها غافل سادر، ثم تلجأ بلؤمها إلى تكنيك الحواة وألاعيب المشعوذين وحبائلهم، فتقذف قنبلة دخانية صوتية منبعثة من العالم الخارجي للتضليل، كأن أسمع تعليقاً مزعجاً من أحد معارفي، تعليق يفقس مزاجي، فتنتهز حالة التدهور المؤقت المجنون فرصتها الحرجة وتنفجر صريحة عنيفة متدفقة بحمم وقوة مدمرة في شتى الاتجاهات الجوانية: الأعصاب، الشرايين، البال، تدمر في طريقها الصمام الذي يفصل بين الشعور واللاشعور، تخترق الحجاب الحاجز بين الوعي واللاوعي، تستفز شتلة حب الموت وتصفع سباتها بطاقة عنيفة، تبعث الرغبة النائمة في تدمير الذات، رغبة جامحة مظلمة

لا تقف عند حدود ولا تعترف بخطوط حمراء.

اندلعت زوبعتي الجوانية السوداء مساء الاربعاء بينما كنت متهالكاً على زجاجة السم الهاري (ويسكي من نوع ردئ)، نوبة كاسحة حاولت مغالبتها فغلبتني بيسر مهين، واجتاحتني من داخلي إلى مجالي الحيوي الخارجي كله، وبسطت سيطرتها الجهنمية عليّ، فتلبستني مستعمرة محتلة، ثمة انقلابات بيضاء، ثمة انقلابات حمراء، هذا انقلاب أسود!

فزعت إلى أقراص المهدئات، فما أن اختلطت بالكحول حتى ازداد الطين بلّة (يا حبيبي).

واصلت نوبة نصف الجنون فرض سيادتها الجوانية عليّ ثلاثة أيام بالتمام والكمال، استنجدت بأعز أصدقائي كي لا أبقى (معي) وحيداً، (معي) خطر وأخافه، عل أحبائي في مثل هذه اللحظات أن يحموني مني، (إن كنت حبيبي ساعدني كي أرحل عنك) أقصد الرحيل عن (معي) أو (عني)، لجأت إلى غرفتي مستجيراً من هذا القصف المركز، لجأت!! كيف ألجأ والقصف جواني؟ كيف ألجأ وأنا القصف المقصوف والقاصف؟؟

مهنا الدرة، يوسف الحسبان، سميحة خريس، هاشم غرايبه، سعود قبيلات، وقفوا إلى جانبي، وأخمدوا نار نوبة التدمير الذاتي العاصفة هذه بمحبة غامرة أغدقوها علي.. كعادتهم.

في عز النوبة المدمرة التي طالت عدت إلى (المنقذ من الضلال) الغزالي، عاضدني أيضاً

طوال ثلاثة أيام وكياني الجواني يندفع في متاهة اضطراب عنيف، تدفعني قوى جبارة ملتبسة لم أستطع لها ردا، تقذفني في دهاليز لا نهائية، جدرانها يأس أسود وأرضها ضياع أشعث خشن، وأنا تعطلت كوابحي واختل توازني.

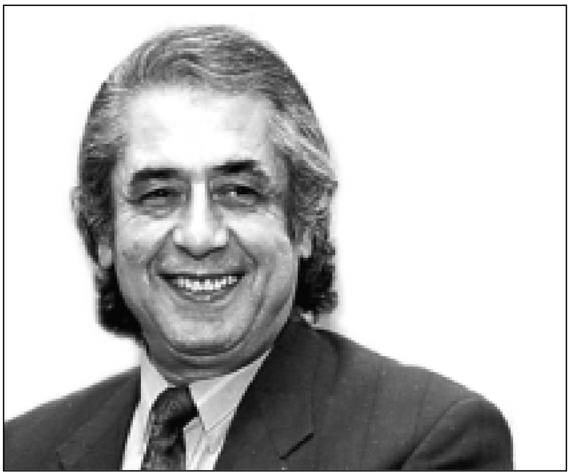
قوى غامضة مقوضة سادية تدفعني بقوة في دهاليز تتقيأ هزلاً أسود من فوقي وتحتي وبين يديّ وعليّ، تعرفت على هذا الضرب من ضروب الهزل منذ عشرات السنوات، لمست ملامحه الملتبسة وشممت رائحته المحيرة، وذقت طعمه الملغز ، هل الهزل الأسود في حياتي ورواياتي سلاحي ضد الانهيار الكامل؟

أم انه عزة نفسي تواجه مقصلة إعداماتي بقناع مفتعل مقهقه يخفي خلفه وجهاً تراجيدياً؟؟

أعترف وأقر، على أنني أزعم وأدعي أن لحمي كان، وما زال، مرا، صحيح أنني أنحني أمام النوبة العاصفة كلما اجتاحتني من الداخل، لكنه انحناء داهية يتجنب الانقصاف والكسر، ثم أعود بعد السقوط نحو قاع الهاوية والتمرغ على وحل الانزياح الرغيد، للوقوف مجدداً على قدمي بكبرياء شامخة، وأنا أكركر في عبي شامتاً بالهزيمة المنكرة التي ألحقتها مقاومتي النبيلة الجبارة بفلول نوبة الدمار المتغطرسة، أزعم وأدعي أنني صمدت صموداً بطولياً وإن بشق الأنفس، فلم أدع وأزعم أن مثل هذه المعارك مع ذاتي يسيرة هينة أو رخية رائعة، إنها اشتباكات لا تعترف بأي مواثيق ومعاهدات، وتعتمد الضرب تحت الحزام نبراساً وقاعدة. ■

حوار (ثقافات)

مع الدكتور كمال أبو ديب



حوار: هيئة تحرير ثقافات

التقت هيئة تحرير مجلة ثقافات صباح يوم الأحد الموافق ١١/نوفمبر/٢٠٠١م الأستاذ الدكتور كمال أبو ديب، لاستعراض تجربته الفكرية والثقافية، ومشروعه النقدي الحديث في ندوة مصغرة.

وقد بدأ الدكتور علوي الهاشمي، رئيس تحرير المجلة، بالترحيب بالدكتور كمال أبو ديب، مرحبا أيضا بأعضاء هيئة التحرير في ندوتهم التي نرسيها تقليدا في هذه المجلة، موضحا و مذكرا بأن مثل هذه الندوات ستكون تقليدا متبعا في مجلة ثقافات حيث نحتفي ونلتقي، في كل مرة، بأحد أعضاء هيئتها الاستشارية، حتى نقيم التواصل الذي ليس معمولا به عادة في المجلات، حتى المرموقة منها، وها نحن في المرة الأولى، نرسي تقليدا رفيعا، في مجلة نتطلع الى أن تكون مجلة مرموقة، بما تمارسه من سلوكيات، وأعتقد أن هذا أحدها. واليوم نرحب في الحقيقة بواحد من أهم أعضاء هيئتها الاستشارية، وليس ذلك مجاملة كون الدكتور كمال موجوداً معنا، بل أقول ذلك في أي مكان في حضوره وعدم حضوره. فكمال أبوديب دفع هذه المجلة دفعة قوية، في بدايتها كما تتذكرون، وأعطاها من نيِّر فكره، ومن رحيق روحه، ومن جهده ووقته الشيء الكثير، وأفادنا أيّما فائدة، من خلال العلاقات الدمثة، والفكرية التي تربطه بعدد كبير من المفكرين في العالم، بما فيهم المفكرون العرب، ووطد لنا الصلات، إلى حد أن حصلت المجلة على كوكبة مهمة من الأسماء التي شكلت أعضاء هيئتها الاستشارية.

وفي الحقيقة أنا شخصيا أعزو الفضل في ذلك إلى الدكتور كمال أبوديب، أولا لمحبته لهذا البلد، ولهذه الجامعة، عندما عمل بها أستاذا زائرا لمدة فصل كامل، ولهذا المشروع المتمثل في مجلة ثقافات، ولولا كل ذلك الحب، لما أعطانا ما أعطى، أو ربما كان قصَّر قليلا، ولكنه زاد ولم يقصِّر، نظرا لما فاض به قلبه من حب لنا، وللبلد وللجامعة، وأخيرا للمشروع بطبيعة الحال.

وفي هذا اللقاء نرحب أيضا بواحد من أعضاء الهيئة الاستشارية، إنه الشاعر قاسم حداد، الذي نتمنى أن يكون معنا دائما في هذه الندوات، ونحن بصفتنا هيئة تحرير نعتبره واحدا منا على المستوى الاستشاري.

أما بالنسبة الى ندوة اليوم، و نحن أمام مشروع نقدي استثنائي في حداثتنا العربية، مشروع كمال أبو ديب، فبهذه اللافتة، أو بهذا العنوان المباشر، أضع عنوان هذه الندوة، « مشروع كمال أبو ديب ». حين الحديث عن النقد العربي، لا يمكن تجاوز كمال أبو ديب، بأي حال من الأحوال، فهو منذ الستينات، وهو يحفر طريقه أو مشروعه، ابتداء من مجلة مواقف، إلى أن بدأ يوطده في مؤلفات مهمة، تشكل علامات على طريق النقد العربي الحديث، ابتدأها بمشروعه المهم، عن البنية الإيقاعية في الشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل. والعنوان ينطوي على جرأة، منذ بداية المشروع النقدي، إلى كتابه المهم، جدلية الخفاء والتجلي، الذي لا يقل أهمية عن الكتاب الأول إن لم يزد عليه، إضافة إلى كتبه العديدة الأخرى، التي لا تحضرني أسماؤها وعددها الآن، ولكن بكل تأكيد سنضعها أمام القارئ، في مقدمة هذه الندوة جردا وحصرا لكي نذكر القارئ بها.

والآن سنبدأ الندوة بأن يعطينا د.كمال أبوديب، خلاصة مبلورة معمقة، ومكثفة لمشروعه الفكري، والنقدي بشكل خاص، مركزا على أخطر القضايا التي طرحها، وعلى أهم الأمور والمصطلحات التي اجترحها، فليتفضل.

يبدأ د.كمال أبوديب الحديث فيقول ....

يستحيل أن أجسد في كلمات عمق الهزة العاطفية التي تنتابني الآن وأنا بينكم، لأسباب شخصية، لعمق محبتي لهذا البلد، وهذه الجامعة، وللصديقات والأصدقاء.. كما يستحيل أن أجسد في كلمات إحساسي بعمق العلاقة التي تربطني بالمكان وأهل المكان. ويكفي أن أقول إني على قدر هائل من الاغتباط والبهجة بوجودي هنا، وأن أشكركم وأشكركن جميعا على التلطف بالحضور وعلى الدعوة الكريمة التي وجهتموها الي.

إن المشروع الذي بدأتموه، وتبذلون جهودا جميلة في سبيل تنفيذه وإعطائه أبعادا جديدة بالنسبة للسياق الثقافي العربي، مشروع جميل، ورائد أيضا، ويستحق الدعم من جميع المبدعين والمبدعات في العالم العربي وخارجه، لأنه للمرة الأولى يسعى الى خلق فضاء للتفاعل الابداعي – الثقافي يضمُّ العالم العربي ويتجاوزه الى فضاء إنساني أرحب في الوقت نفسه. وإنني لأعتز بحق بأني كنت بين الذين أتيح لهم الإسهام في الانطلاق به من مستوى التصور الى مستوى المتحقق الملموس، وإن كان إسهامي ضئيلا لا يستحق الذكر.

أما الحديث عن مشروعي النقدي، فتكاد درجة الاستحالة فيه أن تعلو حتى على درجة الاستحالة في التعبير عن غبطتي بوجودي هنا، لأنني لم أفكر يوما أن أبلور فكرة مشروعي النقدي بعبارات وجيزة، أو في وقت قصير. وستكون مفارقة كبيرة أن أحاول أن أبلور مثل هذا المشروع، الذي يغطي زمنا امتد من يناعة الصبا الى زهو الشباب ثم الى غسق الرحيل، في مختصر من الوقت لا يمتد إلا على مدى دقائق سريعات العبور.

لكن إذا تأملت الموضوع من نقطة الانطلاق، من اللحظات التي بدأت فيها أعمل في مجال الكتابة، وأنا في المدرسة الإعدادية، يمكن أن أقول، إن ما لم يكن مشروعا في ذلك الوقت، وما هو مشروع الآن، كان منذ البدء مشروعا لتغيير العالم، ينبع من التمرد، وشهوة

الابداع، ومن طموح يكاد يكون نبوئيا. وقد يكون التمرد السمة الأساسية في منطلقي في الكتابة: التمرد والعنف والرفض للسائد وشهوة اكتناه عوالم مغلقة واختراق آفاق بكر. وقد تستغربون أن أشير بعباراتي هذه إلى طالب في المدرسة الإعدادية لكن، في الواقع، هذه هي السمة الأساسية لبدايات عملي وأوساطه ونهاياته. يكاد يكون هذا الفيض من الوهج الداخلي المتمرد، الذي تمتلئ به الذات، هو سمة كل ما حاولت إنجازه من عمل: التمرد على الثقافة السائدة بكل أبعادها، فأنا أعي تماما أن أعمالي منذ نقطة الانطلاق الى مرحلة متقدمة منها ، تشعر أن هناك قدرا ضئيلا جدا جدا مما أعتبره مقبولا في الثقافة العربية، وفي الواقع الاجتماعي والسياسي العربي بشكل عام. وأحيانا تكاد تختلط عليّ الأمور، حين أعود لقراءة بعض الأشياء التي كتبتها وأنا في مطلع الصبا، فأتساءل: هل تغير الكثير؟ هذا الوهج الذي يتساءل دائما عن مشروعية ما هو سائد، هل تغير فعلا؟ وهل أستطيع أن أقول الآن إني وصلت إلى نقطة يمكن للمرء أن يشعر فيها أن شيئا أساسياً قد أنجز و دخل في إطار ما هو متقبَّل في نسيج الحياة والفكر واللغة؟ وتختلط عليّ الأمور، ويكاد يكون جوابي دائما بالنفي، لولا بعض البوارق الخاطفات.

ذلك المنطلق يكاد يكون الخيط الذي يربط كل شيء، ومن هنا كانت طبيعة نظرتي التي توجهت بها الى الثقافة العربية بعد النضج، وفي مرحلة دراستي في جامعة اكسفورد، ومحاولة تغيير العالم. ولقد كان هناك طموح لما هو أكبر بكثير من مقدرات الفرد، أو الشخص، أو الناقد. وكان ثمة حلم أساسي بأن أرى هذا العالم يتجه الى معانقة الحرية قيمة جوهرية في الوجود الانساني، وكان ثمة يقين بأن الثقافة بحاجة الى صهر، أو إلى تدمير داخلي، من أجل أن يعاد بناؤها بناء متينا، جديدا، متفجرا بالحيوية والقيم الرفيعة النبيلة، والفكر المبدع المرتاد. وكنت أدرك طبعا أن كل ذلك خارج مستوى الممكن، وأن ما نمارسه من عمل يدخل في إطار مرحلة تاريخية كانت تسعى الى تغيير العالم على كل صعيد، من أجل ولوج عالم جديد، أو اكتشاف عالم مغلق ليس هناك سمات واضحة لما ينبغي أن يكون عليه تكوينه وهيئته . من هنا ارتبط هذا الوهج بدرجة عالية جدا من القلق، والتساؤل الدائم، والعذاب المجوهر، لأن الممكن لم يكن مبلورا بشكل واضح، والقائم كان أوهى بكثير من أن يشكل عالما يمكن للمرء أن يسكنه باطمئنان. لكن ذلك الوهج ارتبط أيضا بتفجر لا يطاق من الحيوية والشباب وشهوة التهام العالم. ومن الذكريات الجميلة في هذا السياق أن هذه الطاقة المتفجرة كانت ذات يوم موضوعا للتأمل والاحتفاء ونحن ما نزال طلبة في جامعة دمشق من قبل صديق عزيز هو المرحوم هاني الراهب الذي كتب قصة قصيرة بطلها يمتلك ما كان يسميه « الشهوة الحيوانية » لالتهام العالم التي كان يقول إنها تتجسد في اندفاعي الفاحش الى معترك المعرفة والحياة.

وكان وراء هذا السعي الى تغيير العالم سعي مرافق ومكافىء لتغيير الذات. اردت ان اغير نفسي وعالمي بقدر ما اردت ان اغير العالم. فقد كانت هذه النفس وريثة لعالم مستنقعٍ من التراكم التاريخي المرعب. اردت ان اغسل ذاتي من تراث مهترىء، مثقل بالقبح والقمع والاضطهاد وخنق الحرية والانسان وبالتفسخ الديني والاجتماعي والسياسي، ومشبع بتواريخ ملوك الطوائف والخصيان والبلاطات الفاسقة والقيم المداجنة المرائية، ومن واقع يضاهيه في القبح يحتشد بالقيم الزائفة، وبمظاهر أمراض نفسية وعقلية مدمرة. اردت ان اكون نقيّاً، حرّاً، مطهَّراً من عبء التاريخ، ومن قذارة الراهن: ان اغسل نفسي من الداخل كما غسل خليل حاوي – الشاعر الذي كنت مولعا به في صباي – نفسه من وحل الخطيئة من أجل أن يستقبل فجر ميلاد جديد. لذلك كنت احترق توقا للهرب من هذا العالم، وأكتب وأتحدث عنه بغضب لا حدود له. كان ذلك يتمثل آنها في ما أكتبه من شعر، وأذكر أنني كتبت ديوانا كاملا في مطلع الستينات لم أنشره عنوانه « من ملحمة دون

كيشوت العشريني » يتفجر بهذه الرؤى للتفسخ ويعلن موت البطل المهدي المنتظر واستحالة الخلاص، في وقت كان فيه كل من حولي يكتب عن البطل المنقذ وبعث الأمة العظيم وإنجازاتها المذهلات. وكنت أشعر أنه لا مكان لي في هذا العالم، فأنا خارج السرب، خارج كل شيء: الأسرة والحزب والطائفة والعشيرة والوطن والأمة. وهربت فعلا الى اوروبا، الى كيمبردج اولا - التي كان خليل حاوي قد ألهب خيالي بها، إذ قال لي وأنا في المدرسة الثانوية او في اولى سنواتي الجامعية : « يجب ان تذهب لتدرس في كيمبردج » - ثم الى اكسفورد حيث بدأت معركة مذهلة وصراع يومي للاكتشاف والتغيير وتطوير النفس في علاقاتي بكل شيء: من المرأة الى الفكر والمجتمع والسياسة والثقافة. وكانت المرأة قي ذلك كله مفتاحا اساسيا لاكتشاف الذات والعالم والمعرفة، تماما كما كانت بالنسبة لآدم في اكتشافه غياهب المعرفة الأولى. كانت مفتاحا للحرية ، ومعرفة الذات، والخطيئة المقدسة، والنقاء الداخلي، ومواجهة النفس بالأسئلة الحقيقية الممزقة، وسلخ القيم الزائفة عن الروح وتحريرها من ربقة التقاليد وكلاكل الدين والمجتمع. وعشت قي ذلك كله تجربة بوهيمية متوهجة بالشبق للاكتشاف بكل غياهبه، وللمعرفة بكل أشكالها، ولتحطيم الحدود والقيود بكل أنماطها . ولقد كانت التجربة مؤلمة، مرهقة، بقدر ما كانت متفجرة بالحبور والغبطة. لكنها أدت الى تحرير الذات الى درجة عالية من كلاكل ونفايات و قيود عالم مرعب قي قسوة تقاليده وزيفها. وفي خضم هذه الروح الهائجة تفجر النهم العريق (الذي كان قد دفعني اصلا الى الهروب الى انكلتره) لالتهام الثقافة الغربية في كل مجال من مجالاتها المعرفية والحياتية المباشرة . لقد اردت بنهم مدوِّخ ان امتص حياة اوروبا واغور فيها الى اعمق اغوارها، ان التهم كل شىء استطيع التهامه. وفي كل ذلك كان اكتساب عقل جديد واحدا من المنارات التي تهديني في لهب اندفاعي، وكان حلم نبوئي يتملكني بإحساس مرهق بأن ثمة رسالة يجب ان احملها

وأؤديها: بمعنى انني كنت اشعر دائما بأن من واجبي ان اكتسب ذاتا جديدة وعقلا جديدا لأعود بهما الى عالمي الأم فأسعى الى تغييره بضربة ساحر لا تُرَدُّ.

من الموقع الراهن يبدو لي ما كان يدفعني خرافيا، عبثيا، لا مثاليا فقط. وكثيرا ما أشعر بالندم العميق لأنني كنت أتحرك بمثل هذه الدوافع الواهمة، وأضعتُ وردة شبابي في زخم طغيانها. في تلك المرحلة، كانت اوروبا تمثل نبع الحقيقة، والتقدم، والنقاء، وحلم المستقبل. وكان بين اعظم ما أجهد من أجله تكوين عقل نقدي تحليلي، ووعي ضدي متعمق منقِّب، ولغة نقدية غوَّارة سابرة، وموقف نقدي من العالم والثقافة لا يهادن ولا يتواطأ، ولا يخضع لترهيب أو يغويه ترغيب، و أن تكون هذه المكوِّنات جديدة كلها، فريدة كلها، وثورية بكل ما فيها، مسلَّحة بأرقى أنواع المعرفة واكثرها عمقا وشمولية وجرأة على الاقتحام ونزع القداسة عن كل ما يقدسه الآخرون، وعلى ارتياد فضاءات المحرَّم والمقموع والمسكوت عنه، والافصاح عن المكتشف فيه دون أدنى شعور بالخوف او مهادنة.

كان بين أكثر ما أسعى اليه خطورةً، إذن، تأسيس فكر نقدي تحليلي، صارم، منهجي، متحرر من سيطرة العقائديات والشعارات والخطابية، في وضع ثقافي طغت فيه الكتابة النقدية المهلهلة، من جهة، والغوغائية العقائدية (الايديولوجية) بكل أنماطها، من جهة أخرى (وندر فيه النقد والفكر النقدي اللذان يمتلكان منطلقات تصورية تنبع من طبيعة الإبداع الأدبي ذاته، ومن كونه بالدرجة الأولى إبداعا باللغة ومنها ولها، ورؤيا جديدة ثورية للوجود) ،كما طغت فيه الشللية الحزبية والطائفية والفئوية وتحولت قيم المحاكمة الأدبية والفكرية الى مائة شيء آخر سوى المحاكمة الأدبية والفكرية بحق.

في لحظة تكاد تكون حاسمة، تتداخل منطلقات نبعت من الثقافة الغربية، مع الأحداث الجارية في الواقع السياسي، تؤدي الى تغيير في ميزان الصراع مع تقاليد الثقافة العربية والمجتمعات العربية وتولد الشعور بعلاقة عداء مع الغرب، ونوع من الحنين الى

الذات التاريخية للأمة. وكان لهذا دور أساسي في مفصل تاريخي من تجربتي النقدية. وقد حدث ذلك في المنحى الذي أدى إلى انقلابات في مواقف عدد من المفكرين العرب، من بينهم صديقي العزيز إدوارد سعيد (الذي قاده هذا الانقلاب الى كتابة كتابه الفذ الاستشراق، فيما مضت سنوات عمره قبل ذلك وهو قليل الاهتمام بهذا البعد من أبعاد العلاقة بين العرب والغرب). ما حدث في نهاية الستينات و نحن طلبة، على المستوى السياسي الخالص في علاقتنا مع الغرب، أقصد كارثة هزيمة ١٩٦٧، أحدث انقلابا منظوريا. فقد نبعت رغبة عارمة في مواجهة الغرب معرفيا والتخلص من عقدة النقص والدونية بإزائه، والرد على إحساسه بالتفوق والفوقية. وتجسد ذلك في الطموح إلى محاولة كشف منابع ومنجزات أصيلة دفينة في التراث العربي، وبلورة ما يمكن أن يكون مصدرا لعطاء جديد، في مقابل الثورة الدائمة التي كانت قد ملأت نفسي قبل ذلك على هذا التراث. ونشأت لهجة جديدة، عبرت عن نفسها من خلال أطروحتي للدكتوراه (التي كنت قد قضيت وقتا طويلا جدا وأنا أختار موضوعا لها) وأنا أحاول أن أجد منفذا أستطيع من خلاله أن أغني بعض جوانب هذا الصراع الحقيقي، على المستوى الإنساني، بيننا وبين الغرب، لا على مستوى الخطاب التقليدي الذي كنا قد اعتدنا عليه في لعن الغرب ووصمه بكل ما نستقبحه من صفات، إنما على المستوى التالي: « أين يكمن في تراثنا معطى جدير بأن تكون له قيمة حقيقية إنسانية تضاهي ما هو قائم في العالم »؟ ولذلك انصببت على التراث النقدي العربي أعمل على أرفع ما فيه من ذرى متمثلة في عبد القاهر الجرجاني خاصة، ثم أبحث في منابعه الفكرية وأبرز أنهاج التفكير المبدعة التي أدت الى كشوفات عظيمة بحق في الماضي العربي وكان بينها مثلا بلورة أول تفكير نقدي ناضج بحق في طبيعة اللغة المجازية والعلاقة بينها وبين التصور الديني للوجود ونشأة التفكير المجازي ثم دراسات الصورة الشعرية وجماليات النص القرآني والأدبي عامة، في وقت كان فيه الأوروبيون ما يزالون يتسلقون الأشجار بحثا عن الطعام ويعيشون في الكهوف ويلبسون جلود الحيوانات البرية (كما كنت أقول لزملائي في اكسفورد معابثاً لهم). وعليّ أن أعترف بأن الدافع كان دافعا شخصيا جدا، وأنا أعيش في وسط أعظم بيئة جامعية في العالم (اكسفورد) تزدحم بالمتفوقين من كل مكان، أنا القادم من بلدة صغيرة، ومن أسرة لم يُتَحْ لمؤسسيها حتى قدر مبدئي من الدراسة، ومن جامعة هامشية، ومن بلد «متخلف» في عالم يسمونه العالم الثالث. كان ثمة تحد كبير للتميز والتفوق وإنتاج عمل على مستوى رفيع يضاهي أفضل ما ينتجه أبناء جيلي في اكسفورد في ميادين الدراسة المختلفة. وامتزج ذلك بالدافع الحاد الى مواجهة معرفية مع الغرب ترفع في وجهه لافتة تقول: « نحن ثقافة تملك تاريخا عظيما ودررا نادرات. وها هي ذي بعضها ». لكن تحقيق ذلك كله كان مشروطا بمعرفة الثقافات الغربية والعربية معرفة عميقة ونقدية وشاملة للماضي والحاضر. ولذلك انكببت على قراءة كل ما كان متاحا لي أن أقرأه في الثقافة العربية وعلى الغور في ميادين المعرفة المختلفة في الغرب وخصوصا العلوم الجديدة. فدرست مجالات كانت شكليا خارج إطار عملي من اللسانيات الى علم النفس اللغوي الى علم الانسان (الانثروبولوجيا) الى الاقتصاد وعلم الاجتماع الى الفلسفة ثم الى النقد الثقافي والادبي قديمه وحديثه الى أفضل درجة كان في طاقتي دراستها . ومن خلال ذلك كله قمت بتكوين دراستي للتراث النقدي العربي في خضم المعارف الحديثة وسعيت الى منحه صورة جديدة وإبراز المكنون فيه على صعيد جديد. وأعتقد أن ما كنت أسعى اليه بوله مشبوب قد تحقق الى حد لا بأس به، وفي ما بعد أثبت أنه (دونما مبالغة في التواضع، وأنا لا أحب فضيلة التواضع في هذه الأمور ولا أدعي أنني أملكها إطلاقا) كان مفتاحا على مستويات كثيرة، في الثقافة العربية، والدراسات الأخرى أيضا. وكان جزءا أساسيا منه السعي الى موضعة التراث النقدي العربي في سياق عالمي، وقد تطلب ذلك جهدا كبيرا جدا،

ولكنه في نهاية المطاف استطاع أن يبرز وضعا ثقافيا عربيا يعيد إلى الذات شعورا، كان مفقودا دائما، بأن ثمة أسسا حقيقية لموضعة الثقافة العربية على مستوى متوازن مع ما هو قائم في الثقافة الغربية.

هذا المفصل بالنسبة لي كان هاما جدا، وقد ترك أثرا عميقا على عملي، وعلى دراسات عربية فيما بعد، ودراسات أوروبية، وكان مصدرا هاما للذين يعملون في الدراسات العربية في الغرب، وقد تغير الكثير في هذه الدراسات بتأثير هذا العمل وما تلاه من أعمال. وقد ساعد ذلك على نشوء تكوين فكري لديَّ شخصيا مختلف عن التكوين الذي ساد في مرحلة التمرد والغضب، وبدأ يظهر لي بجلاء أن هناك الكثير مما هو متشابك، ومتداخل في الثقافات الإنسانية، وأن التغيير المطلوب قد يكون الى درجة كبيرة تغييرا منظوريا: « كيف نعاين العالم؟ كيف ننظر إلى العالم بالدرجة الأولى ؟ وكيف نقرأ العالم اولا، لا كيف ندمر العالم ؟» حدث ذلك في لحظة أيضا هامة بالنسبة للدراسات الأوروبية مثل ظهور تيارات بنيوية في أوربا. ومن هذا التمازج الأساسي، الذي قد تكون برزت في أبحاثي أثناء حدوثه درجة ما من التعالي، لا التواضع، بإزاء الغرب، نشأت اتجاهات جديدة في عملي النقدي. ورافق ذلك إنتاج أعتز به اعتزازا كبيرا في النقد العربي كله (لا في عملي الشخصي فقط). كنت كثيرا ما أقول فعلا إن ما تم إنجازه في الماضي العربي وفي بعض الحاضر يتجاوز ما أنجز في أوربا حتى الآن. وقد تكون هذه اللهجة من التعالي غير مسوغة، ولكنها كانت ردة فعل ضرورية في ذلك الوقت، فلقد كنا بحاجة إلى اكتشاف الذات على مستوى جديد، وبطريقة مختلفة تسمح للإنسان بأن يشعر بأنه يعيش في العالم المعاصر، وينتمي إليه، دون عقد أو إحساس بالنقص إزاءه. ومن ذلك نشأ توازن جديد فعلا، سمح بامتصاص كل ما يحدث في الثقافات الإنسانية، التي أتيح لي أن أمتصها، بتجاوز شبه كلي لأي إحساس بأن الإنسان يعيش في إشكالية العلاقة بين التراث والمعاصرة، أو بين القديم والحديث، أو بين الذات والآخر. لقد تجاوزت ذلك كله وكنت أشعر أنني أنتمي الى جيل من شباب الباحثين من جنسيات مختلفة، أوروبية واميركية وغير ذلك، يشكلون نخبة فكرية أتيحت لها مصادر الدراسة ذاتها في زمن واحد ومكان واحد ولا فرق فيها بيني وبين غيري إلا بالتقوى في طلب العلم والذكاء الطبيعي ونذر الذات للمعرفة. ولم أكن أشعر بعقدة الدونية بالنسبة لأحد في ما يخص هذه الأمور، بل كنت أعاني من نقيضها في معظم الأحيان.

لماذا أركز على هذه الزاوية بالذات، لا على العمل النقدي المباشر؟ لأني، كما قلت، أربط مشروعي النقدي بمفهوم التغيير الكلي، بتغيير العالم، وتغيير الذات. وجزء من هذا التغيير، يتمثل في تغيير علاقة الذات بنفسها، و علاقتها بالآخر، و بالعالم المعاصر. من هذه البؤرة فاضت الكثير من الرؤى، التي كانت إلى حد بعيد جديدة، في محاولة تجاوز الماضي، وتجاوز العقد التي تركتها علاقاتنا بالثقافات الغربية بشكل خاص. ونشأت لغة نقدية جديدة، في إطار هذا التغيير الذي أشرت إليه. كنت أدرك أنه من الضروري جدا أن تنشأ علاقة جديدة مع اللغة، ومع اللغة النقدية بشكل خاص، ومع نمط التعبير النقدي، وأعتقد أن ذلك ظاهر في دراساتي بشكل واضح. خلال سنوات الدراسة في اكسفورد، بدأت أطروحات جديدة تغير مفهومنا للعلاقة بين اللغة والفكر، حيث كان الفكر التقليدي يعلمنا أن اللغة أداة للتعبير، لكننا بعد ذلك اكتشفنا أن اللغة تصوغ الفكر، وتنتجه، وأنها ليست أداة من أدوات التعبير بالمعنى السائد. هذا الاكتشاف كان هاما جدا، لأنه بدأ يدخل مشروع التغيير في إطار جديد. إذا كنا نريد أن نغير العالم، فالتغيير لا يمكن أن يتم في سياق الثقافة السائدة، ولغتها السائدة، لأن توارث اللغة سيؤدي إلى توارث الفكر، والبنى اللغوية المتوارثة تصوغ بنى نفسية – عقلية متوارثة. لذلك ينبغي ابتكار لغة جديدة، وبنى جديدة، وأنهاج طازجة فذة في تجسيد العالم وتمثيله واكتناهه. إذن من الضروري نسف اللغة النقدية، واللغة بشكل عام، واكتشاف لغة جديدة. والسعي الى اكتشاف لغة جديدة

قد يكون من أكثر الأشياء خطورة في ما حاولت أن أنتجه في دراساتي، لأن ذلك يعني نمطا جديدا من التفكير: من اللغة النقدية، من المصطلح النقدي، من النهج النقدي، في التعامل المباشر مع النصوص، ومع القضايا الثقافية. وأظن أن ذلك قد يكون أهم إسهاماتي في هذه المرحلة: تغيير النمط الفكري السائد، ولغة الفكر التي ورثناها، وإنتاج نهج جديد في التفكير، ولغة جديدة للتفكير النقدي والموقف النقدي الضدي من العالم.

وقد اتخذ كل ذلك صيغة مشروع نقدي بنيوي هو أخطر ما تحقق في الكتابة العربية في اعتقادي خلال العقود الثلاثة الماضية. ويحتشد هذا المشروع بألف شيء وشيء، لكنه ينبع من شهوة تغيير العالم ذاتها التي نبع منها كل شيء آخر:. وكان منحى التغيير هنا السعي الى التخلص من النظرة الجزئية والتجزيئية التي طغت في الثقافة والحياة العربية، ومن الانخراط العاطفي السيال في كل شيء في حياتنا، ومن الغوغائية والعقائديات والماضويات والقداسات، ثم الخروج الى نهج بنيوي في معاينة العالم يدرك أن أي ظاهرة في الدنيا، من دراسة الشعر الى تحرير المرأة الى معركتنا مع اسرائيل، لا يمكن أن تفهم فهما عميقا بالمنظور السائد في الحياة العربية الذي يقوم على الفكر النووي الجزئي، بل ينبغي أن تعاين بوصفها مكوِّناً من مكونات بنية كلية ونظام شامل لا يمكن فهمهما إلا من حيث هما شبكة من العلاقات المعقدة بين مكونات أساسية قابلة للتحديد بالنظر المدقق، وأن في أساس كل شيء اللغة التي بها نتصور العالم وبها نحلله وبها نجسده.

وفي هذا السياق، مثلا، تبرز مشكلة أشرت إليها في عدد من دراساتي، وهي أنني أنتج عددا كبيرا جدا من المصطلحات والمفاهيم التي تعصى في كثير من الأحيان على القارئ، لكن الأمر لا يقلقني أبدا. إن ما يعنيني بالدرجة الأولى هو الإنتاج المستمر، القائم على تجسيد هذا النمط الفكري المتجاوز، المتقصي، المختلف، سواء أكان ذلك بشكل مباشر مفهوما أو غير مفهوم، مقبولا او غير مقبول، على المدى القصير بالنسبة للقارئ العام. وفي هذا الإطار، فإن ما قمت به من ترجمات، وما أنتجته من مصطلحات كثيرة جدا في هذا السياق، أثار عددا من الاعتراضات، لكنه في الوقت نفسه لقي قدرا ضخما من التقدير والاعجاب، ودخلت بعض المصطلحات التي تضمَّنها في نسيج الكتابة النقدية العربية والنسيج اللغوي نفسه أحيانا، وفي صياغة أنهاج التفكير ذاتها. إن ثمة جيلا واحدا على الأقل في العالم العربي يفكر ويحلل ويكتب بطريقة مختلفة وبلغة مختلفة، ذات منابع بنيوية وتحليلية، عما كان سائدا حين بدأنا جميعا العمل الذي قمنا به. ولعل ذلك أن يكون بارقة يتيمة من الضوء في هذا الظلام العربي الكالح.

لكن في نهاية المطاف يظل السؤال الأساسي الذي كان يشغلني دائما قائما يواجهني بحدة، وهو: « كيف نستطيع أن نغير العالم الذي نعيش فيه؟ ولماذا نريد أن نغيره»؟ والإجابة على « لماذا نريد أن نغيره »؟ متضمنة في كل شيء يقوم به الإنسان: من التدريس في الجامعة الى التفكير بالتقدم المعرفي عامة. ولكن السؤال الأصعب هو «كيف نغير العالم»؟ وما يزال السؤال مطروحا بشدة في ممارستي النقدية بل في حياتي الشخصية والجامعية أيضا، وما تزال الإجابة عنه مستعصية تماما. على الأقل يجهد الإنسان لكي يظل قادرا أن يمتحن السؤال، والجوانب المختلفة له، ويسعى إلى أن يجد بعض الإجابة عنها. من هنا مثلا لم أفصل مرة واحدة في كل عملي بين العمل النقدي التقني، وبين العمل الثقافي الحضاري، والاجتماعي والسياسي العام، وقد قلت في مقدمة كتاب لي ما معناه: « حين نستطيع ان نزرع البطاطا بأفضل الطرق الممكنة وباتقان كلي نستطيع ان نهزم اسرائيل ». فمن تعاملنا مع المرأة الى انتاجنا النقدي الى فن الطبخ ثمة سلك حضاري واحد يشد كل شيء، ولا يمكن لنا أن نعامل المرأة باستعباد وازدراء ثم نبحث عن الحرية السياسية في شؤون الحكم، او ننتج نقدا ادبيا يمتلك روحا وهاجة بالقدرة على التجاوز وريادة فضاءات وغياهب معرفية جديدة تكون الحرية فيها نبراسا

هاديا ومغويا. ولذلك كان كل ما تم في أبحاثي يتم في إطار أوسع بكثير من النص، مع أن معظم ما قمت به كان دائما ينطلق من النص، و قد يكون هذا الوجه من عملي أكثر وأنصع حضورا في أذهان الناس، لأني أنجزت دراسات لعدد كبير من النصوص الحديثة والقديمة، وكنت دائما اتخذ من النص وسيلتي الوحيدة لطرح الأسئلة ومحاولة الإجابة عنها، لكن التركيبة النقدية التي كنت دائما أسعى الى انتاجها كانت أشد تعقيدا من مجرد دراسة نص . كان العمل التقني دائما جزءاً من هذه المحاولة الشاملة لموضعة النص في سياق ثقافي كلي اجتماعي سياسي وحضاري أوسع: راهنا على مستوى تزامني، و تاريخيا على مستوى تاريخي، وعلى المستويين، أي موضعة النص في سياق تاريخ الكتابة العربية، الشعرية وغير الشعرية، وفي سياق الإنتاج الفكري والشعري الراهن عربيا وعالميا، ثم اكتناه العلاقة بين النص والبنية، وبين البنية والتاريخ: هل البنية ثابتة لا ينالها تغير، كما تبدو في أعمال باحثين غربيين، أم أنها تلج فضاء التاريخ ويلج فضاءها التاريخ؟ وقد اختلف عملي جذريا في هذه المسائل عن الكثيرين من الغربيين، وخصوصا الفرنسيين، فقد كان المعنى والرؤيا دائما هما من هموم هذا العمل وكنت دائما ألحُّ على أن البنية متشابكة بالتاريخ وانها عنيدة لكنها قابلة للتغيير. هذه النقاط في تقديري قد تكون أخطر النقاط في أبحاثي التي أحدثت إسهاما في العمل النقدي العربي وغير العربي أيضا. وليس من السهل الدخول في تفاصيل الكيفية التي يتم بها ذلك، ولكن هذه الكيفية هي ما شغلني بالضبط: كيف نستطيع أن نموضع النص في هذا السياق العام؟ وأعتقد أن هذا السؤال ما يزال غير مجاب عنه بكفاية كلية في النقد العالمي، او في عملي الشخصي. في النقد العالمي هناك محاولات كثيرة لمعالجة هذا السؤال. أما في عملي النقدي فقد يكون آخر ما حاولت أن أقدمه من إجابات ما ظهر في بعض دراساتي خلال السنوات القليلة الأخيرة، حين طرحت مفهوم « البنية المعرفية » (ما أسميته بالانكليزية حين وضعته: (epistemological structure)، أي أن نحاول أن نقرأ النص في سياق بنية معرفية معقدة التركيب مختلطة المكوِّنات متشكلة في الثقافة والمجتمع ولدى المبدع الفرد للنص. حاولت أن أصف سبل تكوين هذه البنية المعرفية، وكيف تكون تجسيدا لتمفصل البعد التاريخي للثقافة مع البعد الراهن لها، ولتاريخ الذات الفردية مع واقعها الراهن، وتاريخ الكتابة مع واقعها الراهن، بطريقة شديدة التعقيد، لكنها بين أكثر ما لايزال يشغلني بعمق.

في الفترة الأخيرة اتجه عملي إلى وجهات تكاد تبدو خارجيا جديدة وطارئة، لكنها في الواقع نوع من النمو الداخلي من خلال هذه المفاهيم، لأن هذا العمل جوبه مجابهة مباشرة بلحظة وعيٍ لانهيار مفهوم البنية، بل لانهيار البنى ذاتها، لا مفهوم البنية: انهيار البنى الثقافية والسياسية والاجتماعية واللغوية التي نعيش ضمنها. ومن هنا نشأت إشكالية جديدة: كيف نستطيع أن نجسد عملية انهيار وتشظ بلغة وبتصور يقومان على فكر توحيدي وبنيوي؟ وبدأ هذا الصراع في عملي، ثم بدأت مرحلة بكر من ارتياد النفس والفكر انبثق فيها نمط من الكتابة النقدية أسميته منذ لحظة انبجاسه فكرةً او حلماً: «نصٌّ على نصٍّ/ نصٌّ على عالم». وكان ذلك تخمُّراً لعشرات السنين من تأمل المعرفة والنقد وعلاقتهما بالذات العارفة الناقدة، ومن الشبق لابتكار معرفة شخصية خالصة بالعالم. بدت الفكرة حلما جميلا رسمتُ خطوطَه الأولى في مساء مدهش مع صديقة مدهشة هي اعتدال عثمان في مقهى الفيشاوي في القاهرة. وشاركتني اعتدال بفكرها اللمّاح وعذوبة ارتيادها لما لا يكون في رسم الملامح الأولى. من ذلك المساء خرج الحلم متحققا في أول تجسيد له في «نص على نص/ نص على عالم» حول «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» لأدونيس. ثم تجسد في صورة أتم في بحث (أهديته فعلا الى اعتدال ونشر في مجلة في هذا البلد الجميل هي كلمات عنوانه «الأزمنة الأولى/ الأزمنة الأخيرة.

نص على نص/ نص على عالم». وبدا لي بحق أن ذلك كان مشروعي الفكري – النقدي الذي كنت أبحث عنه مثل ديوجين في دهاليز المعرفة الخارجية، فيما كان يتلألأ في غابات النفس ولا أراه. لقد اكتشفت نفسي وموقعي من النقد والفكر في العالم: أريد أن أفيض بكتابات تتجاوز حدود النصوص لتلج متاهات العالم: العالم الذي تبلوره النصوص ذاتها، والعالم كما أعيشه وأعرفه أنا– أنا الحيُّ داخل النصوص وداخل العالم بكل ما في علاقتي مع النصوص من التاريخ والمعرفة، وبكل ما في علاقتي مع العالم من التاريخ والمعرفة. أريد أن أكون داخل النصوص وخارجها، وداخل العالم وخارجه، وأن أبتكر لغة نقدية وصيغةَ نصٍّ نقدي قادرين أن يجسدا ذلك. في نيويورك ، حين كنت أستاذا في جامعة كولومبيا بدءا من ١٩٩٠، انتسجَتْ وأنا أتسكع على ضفة الهدسون وحيدا، بائس الروح، صيغة نص يقول نيويورك ويكتنهها في ذاتي كما أعيشها متمازجا مع ادونيس كما كان قد عاشها ومع نصه العظيم «قبر من أجل نيويورك» ومع كل ما تمثله نيويورك للعالم ولي ولأدونيس، وكل ما تعنيه الكتابة لي. ويومها كتبت نصا في حجم كتاب صغير لم ينشر بعد هو: قبر من اجل نيويورك قبر من أجلي/ أجلنا/ أجلكم/ أجلها. والكتاب يحوي نص أدونيس متناً وكتابتي تلتف حوله لصفحات ثم تنقلب الصورة فيصبح نص ادونيس هامشا لكتابتي. وهكذا. وفيه صور لنيويورك ورسومي لها داخل كلا النصين مع كتابات في صيغة قصائد نثر لي عن نيويورك تتشابك مع كل شيء آخر.. وكتبت لادونيس في باريس أخبره بذلك. وكانت تلك نقطة انفجار مذهلة بالنسبة لي ما أزال أعيش في خضم لججها و دوارها. وهي قطعاً أجمل ما في العمر من لجج هائجات (مع استثناء واحد: هو اللجج التي تطوطح بي فيها حبيبتي الداكنة وهي تصخب في عبق ال..). لقد وضعتْني في حيث أخذني شبقي ووضعتُ شبقي في حيث أخذَتْه الفتنة بالعالم وبالكتابة وباللغة وبالمعرفة وبالشعر وبالمرأة وبالإنسان في كل تجلياته. وأردت إقحام كل هذه المكونات السحرية لعالم سحري في جسد من الكتابة اسمه نص – نصوص. وأردت إخراج النقد الى الأبد من كونه « كلاماً على كلام » ولا شيء آخر – كما قال عنه أبو حيان التوحيدي في عبارة كررها رولان بارت بعد ذلك بقرون وصرنا بغباء ننسبها اليه ونقتبسها منه – ولعله هو نقلها من التوحيدي سراً – كما يفعل باحثون غربيون يسرقون من تراثات أخرى دون اعتراف، كما يسرق الغرب ثروات العالم دون إفصاح.

في هذا النمط من الكتابة وجدتُ كمال ابوديب الذي كنت قد أضعته في محاريب المعرفة الموضوعية المتجردة الصلدة في أروقة كليات اكسفورد وتركته متمنطقا جبَّةَ الأكاديمية الخالصة . و هزَّني نشوةً أنْ أعثر عليه (صاحبي القديم اللذيذ العفوي الفيّاض الذي تربّى في أزقّة موحلة في فقر صافيتا يصخب قهقهاتٍ رافعا وجهه الصغير لزخّات المطرة الأولى بعد صيفٍ عنجهيّ، ثم صار يحجب ما يربو على الابتسامة على عشاءٍ في ضوء الشموع في ترف كليته الفائقة سانت جونز) واستعدتُه إليَّ بعد لأيٍ. به أنقذتُ روحي وبي أكملَ روحه. وعدنا معا نكتب الآن كل شيء بهذا الافتتان بالعالم وبنا نحن الاثنين . ثم كتبتُ بعض ذلك كله لا نقداً بل في صيغة أخرى في عذابات المتنبي في صحبة كمال ابوديب والعكس بالعكس ٣٥٤ ه – ٢٠٠١ ميلادية. وكان ذلك بين ١٩٨٨ و١٩٩٥. وصدر الكتاب عام ١٩٩٦ يحمل تاريخ زمن لم يكن قد أتى بعد ٢٠٠١ لكنني كنت قد كتبت هذا الزمن الذي لم يكن.

وكان ذلك كله فعلا تجسيداً لمفصل الصراع الدائر في ذهني وفي عملي حول هذا السؤال، ولم يكن فيه حتى رائحة من قراءاتي في النقد الغربي، على عكس ما قد يفترضه الكثيرون – فلقد كان جديدا حتى بالقياس إلى ما يحدث في النقد الغربي!

وما أزال أستغرب أن النقد العالمي لم يصل إلى هذه النقطة ليواجهها على الإطلاق، لقد قدَّم جاك دريدا، مثلا، أعمالا مثيرة، لكنه ما يزال يتحدث عن البنية المبنينة، أي أن البنية لديه تحديدا مبنينة، وقد أثرت في رفضى لهذا المفهوم، وفي استخدامي لعبارة

«البنية اللامبنينة»، السؤال النقدي المتعلق بالعالم وبالنقد وبعلاقة الواحد بالآخر، وكيف نستطيع أن نقرأ أو نجسد مثل هذه الحالة من تشظي البنى بلغة هي بطبيعة الحال مغايرة شديدة التبنين. وقد حدث شيء من التداخل بين دراساتي وعمل دريدا وما بعد البنيويين وما بعد الحداثيين، ولكن من منطلق مغاير، ولأهداف متباينة. فأنا أبحث عن سبل لتجسيد هذه الأسئلة المقلقة الجديدة في بنية نص نقدي هو في ذاته نص إبداعي أيضا ويجسد معضلات العمليات الابداعية كما يجسدها أيُّ عمل إبداعي آخر من الموسيقى الى النحت الى الشعر والرواية. ومن هنا بدأ عملي يفكِّك، ويقوض (لا بمعنى الكلمة عند دريدا بل باستخدامي الخاص لها) ويشقِّق ويمزق نسيج النص النقدي نفسه، بطريقة تجلو الصراع الداخلي الذي ينشأ في الذات في علاقة الناقد بالعالم وعلاقته بالنص والمتلقي واللغة والتكوين المعرفي وتاريخ الكتابة الابداعية ، في النقد وغيره من الأجناس ، وفي علاقته بنفسه . لقد كنا، مثلا، ومازلنا نكتب ونحن نتخيل أننا دائما ننتج شيئا منفصلا عنا، وأن النص شيء على مسافة بعيدة منا، لا نستطيع أن نعيشه، وأن للنص النقدي شروطاً يجب أن تتحقق فيه، مثل المنهجية والموضوعية.. الخ، مما درجنا عليه. لكنني الآن وخلال السنوات الأخيرة مأخوذ بهموم وأسئلة مغايرة بينها وعي أن الصراع الذي يدور في عملي هو: كيف تستطيع أن تجسد أن النص هو أنت و أنك أنت النص (إنه صراع لنقل مفهوم النص من الخارج إلى الداخل)، وأن تكتب وأنت تعيش العالم بأكمله، وأنت تعيش جسديا أيضا لا فكريا فقط: تعيش بشكل يومي في ممارسات اعتيادية، من بينها الأكل والشرب والذهاب الى الحمام في لحظة قسرية تجبرك على نبذ فكرة جميلة تكتبها والسفر والاكتئاب والفرح وغيرها، وتعيش اجتماعيا في علاقات مع الناس بينهم الأصدقاء والزوجات والحبيبات والأعداء والعشيقات سرا وعلانية، وتعيش وأنت مدرِّس جامعي تعايش طلبة ولديك زملاء وزميلات وبحوث، وتعيش وأنت تكتب وتقرأ وتدفع الفواتير و تسمع الموسيقى وتلعب الرياضة وتغسل سيارتك في شمس غبارية قائظة وتزرع الأزهار في الحديقة وتنتشي لتغريد الطيور على شجيراتها ويغيظك لدغ بعوضة مهاجرة في خدك الأيسر. كل هذه الأمور بدأت تظهر بقوة في دراساتي خلال السنوات الخمس الأخيرة بشكل خاص، وبدأت تحدث هذا التمزق الداخلي للنص. وتطوطح سلطة الناقد وتشققها، وتمزج أنواعا إبداعية مختلفة، منفصلة تاريخيا، في النص النقدي الرصين المتغندر باللهو واللعب في الوقت نفسه (كما تتغندر حبيبتي الأنيقة الآن لاهية بوشاحها المقصّب هدية مني لميلادها السري) (وها أنذا ألج فضاء اللعب وانتهاك حدود النص هنا أيضا إن كنتم لا تدركون !!!). (وأنا واثق من أن ظهور هذه الدراسات سيسبب، كما سبب صدور كتابي جماليات التجاور، صدمة للقاريء الذي يألف عملي بالذات لأنه اعتاد أن يرى في هذا العمل التكوين المتين، الكلي – شبه الكلياتي، والمتكامل) لكن في اللحظة الراهنة هذا اكثر ما يشغلني فعلا: أن تكتب انت. وبدأ يحدث صراع داخلي في اللغة، أعني كيف يمكن للّغة أن تجسد ما لا يتجسد لغويا؟ فاللغة تقوم على تجسيد علاقة مع الآخر، وهي غير قادرة على أن تجسد علاقة مع الذات، تظهر التكوين الداخلي والتشقق الذي ينبجس في هذا التكوين، إلا بتحويلها الى آحر. لكن الذات ليست آخر، وأي مأساة أن أقبل أن ذات +ي هي آخر منفصل عن + ي. وقد أشرت في بعض دراساتي، مثلا، إلى أنني لا أستطيع أن أقول شيئًا عن نفسي إلا أن أفصل نفسي عن نفسي.

وفيما قلته الآن دليل على ذلك، لكن ليكن لنا شاهد آخر: (أنا) الآن أتحدث فأنطق عبارة : « وجدت نفسي أفكر في هذا الموضوع ». و إذا سألت+ني «ما هي نفسك» ؟ كيف أستطيع أن أقول «نفسي هي» فأخلق آخر مني ؟ هل تستطيع أن تكتشف لغة تستطيع أن تقول «وجد ت.... ي» «وجدت». وتصمت، لأن اللغة لا تستطيع؟ أنا أريد أن أبتكر لغة نقدية تستطيع أن تقول « وجدت .....» ويكون كمال أبو ديب في الفعل «وجد»

الذي هو فاعله، دون أن تحدث لحظة فصل بين كمال أبو ديب الذي يكتب وبين اللغة التي يكتب بها ثم النص الذي يكتبه، وكمال ابوديب الذي هو مفعول الفعل؟ لا، لا تستطيع، بل تجبرك اللغة أن تدخل نونا عجيبة يسمونها فعلا نون الوقاية، وإذا أدخلت نون الوقاية فكأنك تريد أن تقي اللغة من أن تصل إلى ما تريده أنت، وأنا لا أريد أن أقي اللغة على الإطلاق، و لا أريد أن أقي العالم، لأني أريد أن أمزق - أن أزيد تمزيق - هذا العالم، أمزقه من الداخل ، بتمزيق اللغة نفسها، و تمزيق الذات، وتمزيق النص النقدي بأكمله. وسأتهم بالجرأة على اللغة وتهديم المقاييس والمقدسات. ولكني أجرؤ على ذلك، لا لأننى مولع بالتدمير لذاته وحسب، وبالتدنيس لذة بالتدنيس فقط، أو لأنني مولع باللعب من أجل ذاته وحسب (مع أن اللعب شيء جميل جدا في كل شيء وبأي شيء) بل لأن القضايا الفكرية والمفهومية التي يتم الصراع حولها في نفس + ي على قدر كبير جدا من الأهمية. لأننا، في النهاية، لا يمكن أن نجسد عالما مختلفا بلغة هي نفسها غير قادرة على الاختلاف. إنه لصراع على درجة كبيرة من القسوة، ويتطلب قدرا هائلا من الحيوية والتصميم والعزيمة والمعرفة والوعي والجرأة أيضا على الاقتحام والانتهاك والاجتياح. ويسعدني ويعزيني أنني لا أرى في نفسي افتقارا الى أي من هذه المقتضيات.

أنا واثق، كما قلت، أن ظهور الدراسات التي تتبلور فيها هذه الأسئلة سيسبب صدمة للقارئة والقارىء. ومما يسعدني أن واحدة من أعلى ذراها قد ظهرت في العدد الأول من ثقافات، في بحث يرشح عنوانه بكل هذه الأسئلة والمتاهات: «كمال ابوديب يعاني يكتنه يعابث يستعيد يرتعش في: صدمة/ هزة الاستعارة أو جماليات الانتهاك... الخ » . وأرجو أن تقرأوه بهذه الروح، لأن هذا البحث يمثل تاريخ هذه المرحلة فهو بدأ من حوالي عام ١٩٨٤ مع أبحاث أخرى لكنه انتهى بعد أن تبلورت هذه الصراعات بشكل مبدئي آمل في المستقبل ان يتاح له قدر أكبر من الجلاء. وأرجو أن تصيبكن وتصيبكم حين تقرأنه صدمة/ هزة الانتهاك ولذة الامتلاك. وسيكون ذلك تعبيري عن امتناني لكنَّ ولكم على استماع كنَّ/ م إليَّ وصبركم/ نَّ علي هذه الدقائق كلها.

تعقيب من الدكتور علوي الهاشمي:

شكرا جزيلا للاستاذ الدكتور كمال ابوديب على هذه الإفاضة في.... لا أقول في ظلام تجربته لأن تجربته مضيئة في جميع جوانبها حتى في داخلها المظلم المضيء.

كثيرة هي الحاجات التي نستخلصها من تجربة الأستاذ الدكتور كمال أبوديب، النقدية والفكرية، المعجونة تفاصيلها بتفاصيل تجربته الحياتية، إلى حد أن تطابق الفكر والأدب والنقد بالعالم من جميع زواياه، وجميع أبعاده، فقد بدأت هذه التجربة الكلية من نواة أسماها التمرد، أدت إلى حالة من التوتر في علاقته بالغرب، أطلق عليها صفة العداء مع الغرب في المرحلة الأولى، ولعل هذا الميلان في ميزان التجربة قاد هذه التجربة إلى تعديل الميزان بعد ذلك، لكي يقف على توازن شديد في رؤيته للعالم، أشتغل على تأثير الدين على المجاز في أطروحة الدكتوراه، حاول أن يعرف كيف يقرأ العالم، لا أن يدمر العالم، من منظوره الشخصي الفكري، طرح المشروع النقدي باعتباره جزءاً من مشروع فكري مرتبط برؤية للعالم جديدة بالضرورة، دعا إلى نسف اللغة النقدية واللغة بشكل عام، واكتشاف لغة جديدة، أي تغيير النمط الفكري السائد، وإنتاج أنماط فكرية جديدة، حفر في مسألة مهمة في ثقافتنا الحديثة وهي إنتاج عدد كبير من المصطلحات التي تغني الجهاز المعرفي العربي، اهتم اهتماما ملحوظا بالترجمة والمترجمات، وتساءل أسئلة كثيرة منها: كيف يمكن تغيير العالم الذي نعيش فيه؟ صارت القراءة النصية عنده عبارة عن سياق لبنية معرفية، يتموضع فيها ذلك النص بالضرورة، رفع سؤالا نقديا مهما، وهو كيف يمكن تمزيق وتشقيق نسيج النص؟ ثم كيف يمكن تجسيد العلاقة بين قارئ النص ونصه المقروء؟ هل أنت النص أم النص أنت؟ و بينكما لحمة العالم أو عجينة العالم إن جاز التعبير،

سأل في الأخير كيف أقول نفسي دون أن أخلق آخر مني، أو دون أن أبعد نفسي عن نفسي، توصل في نهاية مطافه الفكري إلى أنه أراد تمزيق هذه اللغة وهذا العالم، لا كلعبة، ولكن من أجل اكتشاف القضايا الحادة التي يتشظى بها ذلك التفجير. والآن هو أمامنا بكل هذه القضايا الحادة والإشكالية التي طرحها في كل هذه الرحلة الطويلة، الغنية، التي عبَّر عن بعض ما فيها من قضايا، ونحاول نحن أيضا أن نغوص معه في هذا البئر العميق، لكي نستخرج من اللآلئ ما قد بخل الحديث، ولم يبخل المحدث، به.

الدكتور كمال:

هل قلتُ أنا حقا كل هذا الكلام؟ إذن يبدو أنني قلت شيئا ذا معنى. إن هذا التلخيص أجمل بكثير مما قلته.

الدكتور علوي:

بل أنا سجلته من لسانك.

د. عبدالكريم حسن:

شكرا للصديق الدكتور كمال على هذا اللقاء الجميل وعلى هذا الحديث المضيء. لن أعود الى نيتشه ورغبته العارمة في تهديم اللغة في محاولاته الجادة لكسر البنية القواعدية في الجملة، وإنما سأقف عند سؤال واحد غير متشظٍ أرجو له أن يحافظ على بنيته وإن تناثرت أبعاده.

ما الدوافع التي أدت إلى انتقالك من البنيوية إلى ما بعدها؟ هل الأمر يتعلق بالأداة المنهجية وقابليتها أو عدم قابليتها للاستجابة للنص الأوسع؟ وهل تعتقد أن الظاهرة وإن تشظت تفقد تأطيرها في بنية؟ أليست البنية واحدة مهما أخذت من ظهورات؟ إن لغة الحلم المتشظية ولغة الكلام، حتى لغة الجنون، كل ذلك يمكن أن يرتد إلى بنية، أن ينكشف عن بنية، أن يُستوعَب في بنية.

د. كمال أبو ديب:

شكرا على سؤال جميل، بل سلسلة من الأسئلة الجميلة، وهي في جوهر التساؤلات التي أطرحها في عملي.

دعني أنطلق من فكرة الانتقال من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، وهي غامضة قليلا لديَّ. الفكر البنيوي نمط من أنماط معاينة العالم في ظواهره المتعددة المتباينة، نمط يستند الى مجموعة من المكونات الفلسفية والمنهجية، وقد اكتنه هذا الفكر أبعاد المعرفة المتعددة المعقدة وأجاب على أسئلته الكبرى من خلال ذلك. لكنه مثل كل نهج فكري ناضج آخر أدى الى توليد أسئلة جديدة وإعادة صياغة أسئلة قديمة، ومن مواجهة هذه الأسئلة وغيرها انبثقت تيارات ما بعد بنيوية لها منطلقاتها المكمِّلة والمطابقة والمغايرة أيضا. لكن الفكر البنيوي ما يزال نهجا رائعا من أنماط التكوين المعرفي والفكر التحليلي، وما تزال مقولات أساسية فيه مفتاحا مثيرا لاكتساب المعرفة وتحليل الظواهر. إذن هناك تكوين بنيوي للفكر التحليلي. بهذا المعنى أعتقد أن عملي ما يزال يقرأ العالم من خلال تكوين فكري بنيوي، بالمعنى الذي حاولت أن أبلوره في دراساتي، لا بمعنى الاتجاه الشكلي الذي ساد في الدراسات الفرنسية. من هنا لا أربط كثيرا بين عملي البنيوي وبين نمط معين من البنيوية ساد في فرنسا. عملي الشخصي لم يكن شكليا في أي لحظة من اللحظات، منذ بداياتي. وحين كتبت البنية الإيقاعية مثلا كان ذلك واضحا فيه. بالمعنى البنيوي الذي تبنيته في دراساتي او ظهر في دراساتي بالأحرى، ما أزال بنيويا، بمعنى أنني لا أستطيع أن أقرأ العالم باعتباره مجموعة من الظواهر الجزئية، ولا أستطيع أن أرى الظاهرة الفردية من حيث هي ظاهرة فردية، ولا أستطيع أن أقرأ شيئا خارج نظم العلاقات التي يشكلها الكل، ولا أستطيع إلا أن أحلل من خلال مجموعة من العلامات التي تشكِّل ركائز في التكوين الذي أحاول أن أقرأه او اراه. بهذا المعنى ما يزال عملي بنيويا، ولذلك قلت إنني أتحدث الآن، أو أحاول الآن أن أكتنه هذا الشيء الذي أسميته البنية اللا مبنينة، مؤكدا في عبارتي على كلمة البنية. والمصطلح الذي ابتكرته في هذا التعبير مصطلح متعمد، ودقيق في التعبير عما أحاول أن أقوله، وقد جهدت في بلورته،

على ما فيه من تناقض ظاهري. لكن أن تسعى من خلال مثل هذا التكوين الى قراءة ما أسميته بنية لا مبنينة، في عالم أصبح التشظي فيه هو السمة الأكثر بروزا، يُحدِث لدى المفكر نوعا من التعارض الأساسي بين لغته النقدية ومفاهيمه النقدية، وبين التكوين الذي يحاول أن يكتنهه. لأن الفكر البنيوي في النهاية يقوم فلسفيا على منطلقات تؤمن بتكوينات راسخة في العقل الإنساني نفسه، وتسند العديد من الجوانب التي تمت دراستها إلى ثوابت في هذا العقل. من هنا طرحت كثيرا، وحاولت جاهدا أن أقول مرات كثيرة (في أحاديث ، لا في كتابات)، أن هناك نهجا آخر يتجاوز مشكلة الثبات في البنيوية، ويصل إلى محاولة رؤية مفصل التعالق بين التاريخي وبين البنيوي، بمعنى أن البنية تاريخية في حد ذاتها، على عكس المقولات البنيوية الأساسية في أعمال كثيرين من البنيويين. البنية في حد ذاتها تاريخية، ولكنها ليست تاريخية بالمعنى الذي كنا نقرأ به تاريخ الأدب - وهذا بحاجة الى تفسير لا أستطيع متابعته الآن. إذن أن تحاول أن تستخدم لغة ومفاهيم تقوم على التوحيد والتكوين الكلي في فهم ما هو متفجر من الداخل، باتجاهات مختلفة كثيرة، يُحدِث مشكلة جديدة. وما سعيت إلى محاولة حله هو هذه الاشكالية: كيف تستطيع دون أن تفقد الخصائص الأساسية للتكوين البنيوي في العمل التحليلي على مستوى الفهم، والتحليل والقراءة، كيف تستطيع أن تقتنص _ دون أن تتخلى عن كل ذلك _ ما هو مناقض له ؟ وفي نفس الوقت كيف تستطيع أن تُدخِل ما هو ذاتي أو فردي في وعي المتلقي - الذي هو أنتم الآن، فليس هناك متلق تجريدي مطلق- في هذا السياق الذي يقوم على تقويم متماسك؟ ومن هذه التناقضات والتعارضات بدأ النص النقدي يصبح لدي نصا إبداعيا، إذ لم يعد نصا يقوم على قراءة ما هو خارج الذات، بل أصبح تجسيدا لهذا التعالق الدائم بين الذات و ما حاولت أن أصفه و بين ما تسعى الذات إلى وعيه وتحليله. لا أستطيع أن أجيب إلا بتصوير هذه الإشكالية، لا بقول إنني انتقلت من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، أما لماذا نشأ ذلك؟ فجوابي هو و ما يزال أنه نشأ لسببين:

الأول، لأنني بالدرجة الأولى أكتب بانشغال دائم بالثقافة العربية، مع كل اهتمامي وانشغالي بالثقافة في العالم، وبالفكر العالمي والنقد العالمي، يظل تركيزي الأول على التكوين الثقافي العربي ومشكلات هذا التكوين ومحاولة وعيه في السياق العربي والعالمي. وفي هذا التكوين واجهتني ظواهر إبداعية لا أستطيع التعامل معها بصورة دقيقة إلا بالنمط النقدي المتجاور الذي سعيت الى ابتكاره.

والثاني: هو أنني باستمرار أطرح الأسئلة التي تبرز لي من خلال تطور عملي الشخصي، وأنا أؤكد بصدق أنني لا أهتم في حياتي كثيرا بالموضات الثقافية التي تنشأ في العالم، ولا يعنيني إلا على مستوى معرفي أن هناك مدرسة ما تسمى بنيوية و يجب أن يكون ما بعدها ما بعد بنيوي أو أن اتجاهات نشأت في النقد العالمي ارتبطت بالمرء ويجب أن أشغل نفسي بها. وأنا أعرف أن الكثير من النقاد يعيشون على مثل هذه الموضات، كأن يقرأ الناقدكتابا معينا فينشغل به. أنا شخصيا بقدر ما أعي لم أفعل ذلك في حياتي. مشكلاتي تنشأ من خلال محاولاتي الدائمة لوعي الإشكاليات الأساسية في الثقافة العربية بالدرجة الأولى. وتعود هذه الإشكاليات التي تشغلني الآن إلى بحث كتبته أصلا في أواخر عام ١٩٨١م، وبحث آخر كتبته عام ١٩٨٠م حول الشعر الحديث ووحدة الثقافة، حين كنت مدعوا إلى مؤتمر ثقافي في بغداد، (إلا أنه تم إخبارنا قبل موعد بدء المؤتمر بقليل بأن المؤتمر لن يعقد، ثم سمعنا بعد أسبوعين عن قيام الحرب العراقية الإيرانية). وما كان نواة غامضة في بداية تأملي لمشروع البحث كان منبع الإشكاليات بالنسبة لي. فقد كان مطلوبا مني أن أكتب بحثا عن وحدة الثقافة العربية في بلد يحكم فيه نظام وحزب يقوم كل فكره أصلا على مفهوم الوحدة، والبعث العربي، ووحدة الأمة العربية، وكان النظام في ذروة قوته

يخشاه الناس ويتملقونه من كل حدب وصوب. وكان منطلق بحثي، في إطار تحديدي لمفهومي الثقافة والوحدة، هو: هل هناك شئ إسمه ثقافة عربية، أو ثقافة عربية موحَّدة. (وقد قلت في نفسي أولا إنه لا داعي لقول ذلك في وقت يحتدم فيه الصدام). ولكن قراءاتي وتحليلي ومقارناتي أدت الى أن تظهر أنه ليس هناك ثقافة واحدة، وأنه لا وجود لوحدة ثقافية. وكتبت ذلك. كتبت بحثي بإخلاص دون أن أهتم بأني ذاهب إلى بغداد لأقدم بحثا قد يستفز الناس (غير أن المؤتمر ألغي كما قلت، لكن البحث نشر في مجلة الأقلام بعد ذلك بقليل). وكانت تلك بداية المشكلة. ثم جاء البحث الذي كتبته في ٨٣/ ٨٤ باللغة الإنجليزية و أسميته «الإبداع الثقافي في مجتمع متشظٍّ» من أجل مؤتمر في واشنطن وهي المناسبة التي استخدمت فيها مصطلح «التشظي» (باللغة الإنجليزية وترجمته إلى اللغة العربية). بدت المشكلة هائلة فعلا: إننا نعيش في عالم من التشظي، فكيف نقرأ الإبداع الثقافي في عالم متشظ؟ وكيف يتكوَّن الابداع في مجتمع متشظٍّ؟

وأصبحت المعضلة النقدية جزءاً من المعضلة الثقافية العامة، و لم أُعْنَ كثيرا بكوني بنيويا، او كون عملي، بنيويا – وفي ذلك الوقت كانت بنيويتي قد بلغت أوج شهرتها، لكنني لم أهتم بما يقوله الناس (من أنّ هذا الرجل الذي يكتب بنيوي ويكتب شيئا آخر يجسد تشظي البنى وانهيارها).

قاسم حداد :

شكرا للدكتور كمال على هذا الحديث الغني.

أنا أحب أن أرى تجربة د. كمال أبوديب في للحظة العربية _الآن _ كما يحلو لي أن أختبر المنظورات والأفكار والتجارب أمام الواقع. ما استهواني في تجربته النقدية منذ البداية هو المعنى النقدي أساساً، أي نزوعها الجذري إلى نزع القداسة عن النصوص، ونزع القداسة عن الرؤى الموروثة، والتداخل الجميل ما بين المفكر و صاحب الرؤى مما هو واضح جليّ في عمله كله. وبعد تجربة طويلة للواقع العربي والتجربة الثقافية والنقد الأدبي الخالي غالبا من الرؤية الجذرية، وما تتعرض له الثقافة العربية الآن كانعكاس للواقع العربي ككل – الآن في هذه اللحظة – يبدو لي أن هناك أهمية، يؤكدها الواقع، للتشبث بالنقد الراديكالي للواقع العربي. وأنا أعتقد بأن التفريط بالنقد الجذري للواقع هو ما يسمح للأفكار والقوى المحافظة بأن تؤسس منظوراتها. هذا التفريط هو ما أدى بنا على ما أعتقد إلى ما يحدث الآن من هيمنة للفكر المحافظ. ألا يعتقد د. كمال أبوديب بأن الوقع العربي بالفعل الآن يؤكد أننا فشلنا كثيرا عندما فرَّطنا (أعني بشكل عام) بالموقف النقدي الجذري للواقع العربي على كل الأصعدة لا على صعيد الفكر والإبداع والثقافة وحسب بل حتى الموقف السياسي؟ لأن هذا بالفعل سمح بخلخلة النزوع الحضاري المستقبلي والجاد للمؤسسة الاجتماعية؟ ألا تعتقد ذلك؟

د. كمال أبوديب

شكرا للعزيز قاسم على إثارة نقطة على قدر كبير من الأهمية .

لاشك أن النقد، في اعتقادي، ما يزال واحدا من أكثر الأمور ضرورة في الثقافة بل في المجتمعات العربية بشكل عام. والعمل على تجذير الفكر النقدي، وعلى تطويره، وعلى جعله قادرا على أن يغوص الى أعماق مشكلات الواقع العربي مهمة ملحَّة جدا، وأساسية جدا. وقد تكون وظيفة الفكر النقدي دائما هي أن يخلخل، وينسف، ويظهر تناقضات الواقع، ويفتح الطريق إلى تغيير العالم – بعبارة بسيطة – كما قلت. من هذا المنظور لم تختلف الأمور على الإطلاق، وما تزال وظيفة الفكر النقدي في اعتقادي هي هي، ومايزال معظم النقاد الذين شُغلوا بهذه المشكلة مشغولين بها حتى الآن (أنا ما يزال همي الشخصي هو هذا العمل). لكن لا أعتقد أن هناك تفريطا، ولعلني لم أفهم عبارة تفريط في نقد الواقع، هل ترى أن هناك ارتدادا عن نقد الواقع؟

تعقيب قاسم حداد:

نعم، هناك تجارب بدأت في النقد الجذري

والراديكالي الصريح و الجريء وبكل التضحيات، لكنها أخذت في التنازل عن هذا الدور، مما خلخل جبهة المجتمع التي تنظر إلى المستقبل وتستعد لمجابهته.

د.كمال أبوديب:

هذا صحيح، وهو جزء من ردة واضحة في الثقافة العربية. لكنني لا أعتقد أننا فشلنا، وأنا أكثر تفاؤلا من أن أقول إن ما تم لم يؤد إلى نتائج إيجابية (وهذه نقطة حوار دائمة بيني وبين الآخرين وبيني وبين أصدقاء حميمين). فأنا شخصيا أعتقد أن الدور الذي لعبه الفكر النقدي، و مازال يلعبه، على قدر كبير من الأهمية، وأن الأمور كانت ستكون أسوأ بكثير لو أن هذا النمط من الفكر النقدي لم يلعب الدور الذي لعبه خلال الربع الأخير من القرن العشرين بشكل خاص. ومن بين الأشياء الأساسية التي كنت أعيها وعيا دائما في عملي ضرورة تدمير عَقّيَدَة (أي أدلجة) الفكر والنقد في الواقع العربي. حين بدأنا نمارس هذا النوع من العمل كان كل شيء يصدر عن أيديولوجيات جاهزة، فكر من هذا النمط أو ذاك، وجوهره مسلَّمات ومقبولات ومقدسات كما قلتَ، ولذلك منذ البدايات كنت أقول بكثير من المغامرة، والجرأة - كما أشار علوي: إننا أمام ضرورة لتدمير المقدس، وتدمير العقائدية (الآيديولوجية) السائدة، ولفكٍ العلاقة والارتباط بين الأدب وبين الأيديولوجية السائدة في كل اتجاهاتها، سواء أكانت يسارية أو يمينية، إسلامية أو غير إسلامية ، و تحرير الفكر واللغة من كل هذه المعطيات الجاهزة. ولذلك قلت إن السؤال هو كيف نغير العالم؟ وكان أحد سبل التغيير أن ندمر هذا الانصهار الكلي للفكر في المقبولات والمسلَّمات الجاهزة فعلا، سواء أكانت موروثة من الماضي، أو كانت موروثة من الغرب. وقد قلت أكثر من مرة إن الفكر التراثي بهذا المعنى ليس أقل غربة عنا من الفكر الأوروبي. الماضي، كما هو مطروح الآن، شيء غريب بالنسبة لي كما هو غريب الفكر الماركسي مثلا - بمعنى أنه غربي. كلاهما غريب لأنه لا يقوم على فهم عميق للواقع الذي هو واقعنا، فهم يتم بأدوات تحليلية وبفكر نقدي او نقضي، كما أسميته في بحث لاحق في السنوات الأخيرة. وبالتالي نحن نعيش فكريا أشياء جاهزة باستمرار، دون أن نفهم الواقع الذي نسعى إلى تغييره. ولذلك حاولت - كما أزعم - أن أسلخ كل ما استطعت أن أسلخه عن جلدي (مع أن أحد الباحثين كتب أطروحة عنوانها الايديولوجيا في نقد كمال أبوديب). و هذا الرفض للعقائديات الجاهزة شيء يختلف عن كون المرء يصدر عن رؤية للعالم، كلنا نصدر عن رؤية معينة للعالم إذا كان عملنا جادا. لكنك تصدر عما هو دائما قابل للتساؤل ومعرض للقلق، هشٌّ، وأنت تستطيع أن تقبل في أي لحظة أنه هشٌّ، وأنه لا يستطيع أن يجيب عن الأسئلة المطروحة. أما أن وظيفة الفكر النقدي والفكر النقدي الضدي بشكل خاص ما تزال أكثر الوظائف ضرورة في الحياة العربية بكل أبعادها، فذلك مما أعتقد به اعتقادا يكاد يكون آيديولوجيا !!!.

د. عبدالقادر فيدوح :

شكرا. الحقيقة أن الجلسة ثرية والدكتور كمال أثار فينا أسئلة كثيرة، وسآتي الى أهمها قبل أن يأتي عليَّ الوقت .

بحسب ما تفضل به د. كمال أبوديب، أنه ينطلق من أن الرغبة تكسِّر المنهجيات، ونعرف أن تحول المعرفة واستبدال بعضها ببعض لا يكون إلا من خلال أنقاض، أو على أنقاض، المعرفة الأولى، و ليس بغرض الرفض، ولكن البدء من حيث انتهى الأولون، أي أن أبني ثقافتي من حيث أنتهى الآخر على النهج الذي أراه. وقد تفضلتم بأنكم تبنيتم رفض السائد، وهو السمة البارزة في مشروعكم.

سؤالي الأول: إلى أي مدى يمكن أن يكون تمردكم قد أسهم في تغيير العالم المعرفي على النحو الذي نراه اليوم، وإذا كان الأمر كذلك، فهل كنتم سباقين في وضع لمسات التغيير؟ أم أن الثقافة انزاحت إلى ما هو مغاير لمشروعكم؟ هذا أولا، مع العلم - قبل الدخول في **السؤال الثاني:** أن مشروعكم الفكري اعتمد على تقنيات الكتابة من خلال النظريات، فإلى أي مدى

يرتبط مشروعكم الذي تحدثتم عنه بمشروعكم الذي تعاملتم معه في الكتابة. أرى أن هناك ازدواجية بين المشروع الذي تفضلتم به الآن، وهو متخف وراء ما كتبتم من خلال مفاهيمكم وما طرحتموه في الكتابة عبر التقنيات المستمدة من النظرية، أي أن المشروع الذي تحدثتم عنه الآن هو مشروع معرفي، مشروع ثقافي، ولكن إذا حاولنا أن نتعرف على ما أنجزتموه في كتاباتكم، نرى أنكم اعتمدتم على التقنيات المستمدة من النظريات المعرفية، فهل هذه التقنيات التي تبنيتموها في مشروعكم، هل هي فعلا تصب في المشروع الذي تحدثتم فيه الآن؟

د. كمال أبوديب :

شكرا للدكتور عبد القادر. هذه أسئلة أساسية أيضا وتفسح المجال لمزيد من التأمل لهذه النقاط:

النقطة الأولى- وأود أن أبدأ ببعض ما أثرته - هي أنني لا أستطيع إلا أن أرى عملي جزءاً من كل، فهو ليس سبَّاقا بمعنى أنه نفى الآخر وبدأ من الصفر، بل هو جزء مما تعلمناه نحن أيضا من آخرين، على صعيد الثقافة العربية والثقافات العالمية، أما ما هو سبَّاق فيه في بعض الأمور فيمكن دراسته من قبل باحثين آخرين، وليس من اللائق أن أحاول إبرازه بنفسي الآن. السؤال الأساسي يتصل بالعلاقة بين الطريقة التي أنتجت بها نصوصي النقدية وبين المشروع الذي يختفي بحق وراء ذلك، وقد كنت أشرت الى ما يوضح الأمر، إلى حد ما، في معرض إجابتي الآن عن كلام أخي قاسم حين أشرت إلى أننا جميعا نصدر عن رؤية ما للعالم إذا كان عملنا جادا منخرطا في العالم والمصير الانساني. بهذا المعنى أنت على حق تماما وأنا أعي أن ممارستي النقدية تؤكد مجموعة من المنطلقات المعرفية والتقنية الأساسية في نمط العمل الذي أقوم به على المستوى الثقافي وبشكل خاص النقدي، لكن وراء ذلك كله لاشك أن هناك ما هو أوسع وأشمل بكثير.

أما النقطة التالية- فأظن أنني أجبت عنها ضمنا بالحديث عن العلاقة بين اللغة التي تصنع الفكر واللغة التي تكون أداة له، بمعنى أنك لا يمكن أن تنتج نمطا أو تنتج نهجا (لكي لا يصبح نمطا) للتعامل مع العالم بأدوات وتقنيات أصبحت غير قادرة أن تجسد على الأقل الملامح الأساسية لما تريد أن تجسده، لأنها أصبحت مستهلكة وغير صالحة أصلا للتأمل.

مثلا بين أهم ما كنت أطرحه باستمرار الفرق بين التفكير الجزئي والتفكير الكلي أو التفكير البنيوي، من أجل ذلك كان مطلوبا بانتظام أن أظهر، من خلال العمل التقني الدقيق، كيف يمكن أن تنتج رؤية بنيوية لعمل معين - قلت مرة أثناء ندوة عن النقد: إن هذه الطاولة نص وأنا أستطيع أن أدرس هذه الطاولة باعتبارها نصا، لكن بنهج من التناول هو نهج بنيوي يختلف جذريا عن أن تقرأ الطاولة باعتبارها ظاهرة جزئية. على المستوى التقني هذا مطلوب وبإلحاح، لكنه ليس غرضا نهائيا في ذاته، بل هو جزء من عملية التغيير الكلية التي يسعى المرء إلى أن تتم على كل المستويات. لأن التغيير الذي يتم من خلال نوع من الخلخلة في المستويات يظل في النهاية تغييرا قاصرا. ولأن جزءا من جهدي كان يهدف الى الفصل بين الأيديولوجي وبين النقدي والأدبي، كنت أبتعد كثيرا عن الإفصاح النظري عن المقولات الفكرية التي تختفي وراء عملي التقني. وما يزال الأمر كذلك، مع أنني أصبحت اكثر ميلا بعد أن انتجت كل ما أنتجت من ممارسات عينية لأن أتعرض لبعض التكوين النظري. خذمثلا مقولة الموضوعية، نحن تربينا جميعا على أساس أن الموضوعية جزء ضروري للتكوين المنهجي والمعرفي، ويمكن القول إن هذا مما أخذناه عن الغرب في مرحلة الأخذ الذي تم، لكن مقولة الموضوعية لم تعد مقولة قابلة لأن تؤخذ مسلَّمة، إذ من هو الموضوعي؟ وكيف تكون الموضوعية؟ وكيف يمكن للمرء أن ينظر للأمور بموضوعية؟ هذا الأمر لا أطرحه أنا شخصيا بشكل نظري كما يفعل الكثيرون، بل أطرحه فعلا من خلال تقنية نقدية. في النص الذي ظهر في ثقافات هذا سؤال أساسي، فالسؤال لا أطرحه ولا أصوغه نظريا لأني أعتمد دائما في كتابتي على أن أحاول أن

أنتج نصا يقول المقولات التي يجب أن يقولها بتكوين نقدي في حد ذاته. بمعنى أخر – و أرجو ألا تأخذوا ذلك باعتباره تعاليا أو ادعاء فارغا – إن نصوصي بحاجة إلى قارئ على درجة عالية جدا من الذكاء و قد يكون مؤسفا أن مثل هذا القارئ متوفر لكن بقدر محدود. أنا أعي المعضلات النظرية لكني لا أكتب نظريات (لم أكتب على المستوى النظري شيئا باستثناء المقاطع التي كتبتها عن البنية المعرفية التي توضح المفهوم). كل الاطروحات الأساسية التي تعنيني موجودة في هذه النصوص النقدية (بل وفي نصوصي الشعرية أيضا أحيانا) في تكوينها التقني الذي تراه أنت سمة عملي الأساسية. لكن ستجد في نص ثقافات الآن أنه باطنيا يتفجر بالأسئلة النظرية، وليس هناك سؤال نظري واحد فيه إلا في عبارة عابرة صغتها في محاولة لأن أخز القاريء قليلا بقولي له: تفضل افتح عينيك لترى!!! لكن ليس هناك انفصال بين مستويي العمل التقني والثقافي المعرفي منذ أن كتبت في البنية الإيقاعية، وهو كتاب تقني جدا (أنا لا أستطيع الآن أن أتحمل قراءته) فقد كتبت جزءا منه عما أسميته صورة التراث، والفرق بين التراث وصورة التراث، ودعوت إلى إعادة قراءة تراث هذه الأمة من هذا المنظور والى سلخ القداسة عما ورثناه، وهذه المقولة آيديولوجية ضخمة لكنها تمت في إطار العمل التحليلي التقني النقدي ومن خلاله فقط.

الأستاذ أحمد المناعي :

تحدثت عن الصدام مع الثقافة الغربية، وأنه كان له دور في تجربتك النقدية، بل وأحدث انقلابا على حد قولك في المفاهيم النقدية. وسؤالي تحديدا ما هي الآليات أو التقنيات النقدية والمنهجية التي استفدت منها من اثر الصدام مع الثقافة الغربية في دراستك للتراث العربي واكتشاف النزعات الإنسانية والدينية ؟

د.كمال أبوديب

شكرا، وهذه قضية أساسية تعنيني وتشغلني بعمق.

يصعب أن أعدد جميع الملامح، لكن في اللحظة التي وصفتها وهي لحظة الصدام مع الغرب، وقد كانت لحظة سياسية ومعرفية، كان عملي على عبد القاهر الجرجاني بالنسبة لى شخصيا مفتاحا ثوريا بالمعنى العميق لكلمة ثوري. لأننا كنا متمردين غاضبين نكاد نقرأ الماضي العربي والتراث العربي بروح الشك أساسا في قيمته، و في أن له قيمة في هذا العالم. لكن اكتشافي للجرجاني أحدث هزة هائلة في التكوين المعرفي، لأني في نفس الوقت كنت أدرس تشومسكي وأنا طالب في اكسفورد (وسأروي لكم بعض هذا بإيجاز وهو غير معروف، وقد يحسن أن أدونه في سيرة شخصية ذات يوم لعمق دلالاته على طبيعة علاقتي بالدراسات الغربية والبنيوية خاصة) وكان تشومسكي نفسه غير معروف إلا للمتخصصين، ولم تكن اللسانيات بعد قد أصبحت موضوعا مُقرًّا للدراسة الرسمية في الجامعة، وكان من يدرسنا يعمل مديرا لقسم في المكتبة ولا يشغل منصبا تدريسيا رسميا مع أنه متخصص بارع في الموضوع. كنا بضعة طلاب أجانب، فكنا نحضر و نجلس معه في غرفة صغيرة في المكتبة و يدرسنا. ودهشت عند قراءتي لتشومسكي وأصبت بنوع من الصدمة المعرفية، لأن ما كنا نتعلمه باعتباره آخر ما أنتجه الفكر اللغوي الغربي في عهد الثورة المعرفية الجديدة القائمة على اللسانيات، كان معظمه في أسسه التصورية شبيها بما كنا قد قرأناه لدى النحاة واللغويين العرب القدماء، فبدأت أنقب عن هذه النقاط المشتركة وأترجم شيئا من عمل تشومسكي. أول هذه النقاط يتعلق بمقولة كون اللغة توقيفا أو اصطلاحا، لأن الغرب كان دائما يؤمن بأن اللغة توقيف – سواء أكان الله أعطاها جاهزة للبشر أو لا، لكنها منزلة بأية حال، كما كان هناك تيار في الفكر العربي القديم يقول بذلك. وكان الجرجاني يقول إن اللغة اصطلاح وقبله كان أبن جني يقول إن اللغة اصطلاح، (مع أنه قال أيضا – لأن هذه اللغة جميلة إلى هذه الدرجة حين اتأملها أكاد أقول إنها توقيف من الله). فجوهر الفكر العربي أن اللغة اصطلاح، وبدأت أقول لزملائي: أنتم تتحدثون وكأن

هزة جديدة حدثت في العالم، فيما كان العرب يعرفون ذلك قبل قرون. وحين وصلت إلى مقولة (اعتباطية العلامة اللغوية) وجدت أن العرب كانوا يتخذون منها مبدأ أساسيا أقام عليه الجرجاني مثلا نظامه في تحليل اللغة وجماليات النص الأدبي والقرآني . اللغة عند العرب كانت اعتباطية، فمن قال إذن إن اللغة العربية مقدسة، من قال إن العرب قدسوا اللغة من قال... ومن قال...، وبدأ الرأس يضجّ بالأسئلة. ثم جاءت مقولة إن ما يعني في اللغة والنصوص هو نظام العلاقات التي تتشكل فيها. طيب ، لقد أظهرت أن الجرجاني أسس هذا النهج قبل الغرب بقرون. لكن أهم المسائل كلها كان نمط التصور الذي بنى عليه المفكرون اللغويون العرب كل عملهم، وهو نمط بنيوي توليدي في الجوهر، كما يتمثل في عمل الخليل بن أحمد مؤسس كل علومنا تقريبا (وفي زمن لاحق بقليل كتبت كتابي «في البنية الايقاعية» محللا لنمط التصور الخليلي للعروض والايقاع، دون أن يكون لما أفعله علاقة إطلاقا بما أسميناه بعده « البنيوية » بل كنت أستخدم البنية بالدلالة العربية لكلمة ممتزجة باستخدام تشومسكي لكلمة (structure) وهكذا. وبدأت الرهبة التي كنا نمتلئ بها أمام الدب الغربي الكبير تتلاشى، وبعد هذا بقليل بدأ الصدام السياسي، وشعر المرء بأنه تحرر من عقدة الدونية بإزاء الغرب، ونشأ هذا العداء، وبدأت كتاباتي تتخذ هذا المنحى، ونشرت أول بحث وأنا طالب في مجلة علمية جديدة، واحدث ردة فعل مدهشة. كان عنوانه « تصنيف الجرجاني للاستعارة وعلاقته بتصنيف أرسطو » ومقارنا بأحدث التصانيف التي ظهرت في الغرب.

وكان فعلا أول بحث في مجاله يضع الغربيين من زملائي أمام مواجهة حقيقية، إذ كيف تنظرون إلى العرب هذه النظرة الدونية المزرية، ولديهم مثل هذا التراث المعرفي؟ وأحدث الأمر شيئا من عدم التصديق كأنه مختلق، مع أن كل ما فيه كان يستند الى التحليل الدقيق والمقارنة المضنية.

إذن التصور العام الكلي للثقافة، واللغة ولعلاقة الفكر الديني مع هذه اللغة، كلها بدأت تنهار وتتخذ صوراً جديدة، وتتشابك بما كان ينتج في الدراسات الغربية. هذه التطورات بدأت تحدث وأنا أكتب أطروحة الدكتوراه وأرى كيف قرأ الجرجاني النصوص التي قرأها من القرآن ومن الشعر وأعود إلى قراءة الشعر العربي في ضوء ذلك ممتزجا بالمعارف الجديدة التي كنت أمتاحها من كل حدب وصوب في اكسفورد الغنية بمئات الأشياء. ووقتها بدأت أكتب أولى دراساتي عن الشعر الجاهلي. وفي سنة ١٩٧٠ ظهر أول كتاب رأيته في اللغة الإنجليزية عن البنيوية وهو مجموعة مقالات بعنوان « مقدمة للبنيوية ». وكنت قد أنهيت أطروحة الدكتوراه سنة ١٩٧٠، وقد أخذت من الثقافة الغربية الكثير، فكل عملي هو نتيجة هذا التداخل المستمر بين الثقافات، ولم أخترع شيئا من لا شيء - وفي الثقافة لا شيء يأتي من لا شيء إلا في لمحات خاطفات نادرات - ، ووليد هذا التشابك الدائم بين اتجاهات المعرفة المتشابكة في العالم منصبة في تكوين فردي معين له خلفياته الخاصة. ولم أقم في أي مرحلة من عملي كله بمجرد تطبيق منهج جاهز أو استعارة قالب مصنوع سلفا لأصب فيه تصورا مختلفا للتراث العربي أو للثقافة العربية أو للأدب العربي. فمثل هذا التعامل مع المعرفة مجدب عقيم. وأود أن اعترف بأنني أشعر بالغيظ كلما قرأت أو سمعت كلاما لعربي يقول إنني نقلت البنيوية الغربية، فأنا لم أنقل شيئا، إنما مثلي مثل غيري من الطلاب قرأت كل ما أتيح لي أن أقرأه ومن ذلك التيارات المعرفية الوافدة من أوروبا الى العالم الانجلو ساكسوني الذي عشت فيه وتمثلت ما قدرت عليه منه لأطور منهجي المتميز في تناول الثقافة والنصوص والظواهر الفكرية والاجتماسية (وهذا شاهد صغير على نمط خاص من التعامل مع اللغة، فالاجتماسي هي الاجتماعي - السياسي !!!) وذلك كله جزء من ولعي بالابتكار والتجديد والتوليد ومن جرأتي على اللغة المكرسة والتقاليد والقوانين والأعراف. لكن ليس هناك من

شك في أن بين أهم ما تعلمته من الثقافة الغربية هو التكوين المنهجي، و«تقديس» العقل المتسائل المتشكك في كل شيء (وهو أمر كان الجاحظ والمعتزلة من أمثاله قد نادوا به لكن الثقافة العربية فقدته بعدهم)، والحرية التامة (تقريبا) في التفكير والتعبير، ومعاملة الآخر باعتباره ذا حق مقدس في الأختلاف معي في كل شيء واحترامه من أجل ذلك.

الدكتورة منيرة الفاضل:

ما هو وجه الاختلاف بين التقويضية التي يتحدث عنها الدكتور كمال أبوديب في أعماله والتقويضية التي تقدم بطرحها المفكر والفيلسوف الفرنسي جاك دريدا؟

د. كمال أبوديب :

شكرا، لقد استخدمت مصطلح التفكيك في ترجمتي المبكرة لمصطلح ال deconstruction ، وبعد أن فهمت الدريدية فهما أفضل أدركت أن مصطلح دريدا لا يعني التفكيك. وأدركت أن هذا المصطلح يصدر عن مقولة أساسية في عمله كله، تتعلق أصلا بطبيعة العلامة للغوية والعلاقة بين مكوناتها، بين ما تقوله وما لا تقوله، وبطبيعة النص نفسه الذي ينتج عن مجموعة علامات لغوية ، وما اعتقده دريدا من أن النص، بطبيعته، ولأن ذلك في طبيعة اللغة، يقول ما لا يبدو أنه يقوله أو لا يقول ما يظن أو ينوي أن يقوله. وكتب دريدا الكثير عن ذلك مدخلا في التحليل مفهوم التأجيل أو الإرجاء (أو التعطيل الى حد ما). وبدا من الواضح أن هذا ليس تفكيكا من قبل مفكك خارجي، لأن فيه تقويضا ذاتيا، وهو تقويض لا يقوم به المحلل، التقويض عمليا يبرزه المحلل فقط، مثل القابلة التي تأتي بالوليد وتتلقفه، فالمحلل ليس هو الذي يقوض النص، وليس هو الذي يفكك النص اذا قبلنا مصطلح التفكيك. من هنا بدأت أقول لابد من تغيير المصطلح، ولكني تأخرت في ذلك كثيرا ، فقد شاع المصطلح وأنا أتحمل جزءا من مسؤولية انتشاره. وقد لمست سوء استخدام المصطلح مبكرا حين كنت رئيسا لجلسة في مؤتمر للنقد سنة ١٩٨٦، وكنت أقدم زميلا لي، وقد قرأ بحثا عن موضوع ما ناسبا ما يقدمه الى عمل دريدا ومستخدما مصطلحا تقليديا جدا (لن أذكره الآن تجنبا للإساءة الشخصية لأن اسمه مرتبط نسبيا بالمصطلح). وقد أخبرته في مجمل تعليقي بصفتي رئيس الجلسة، أن الكلام لا علاقة له بجاك دريدا و ليس له علاقة بالتقويضية. وتيقنت أن مشكلة كبيرة ستحدث، فهذا ناقد عربي جاد يقوم بهذه الأمور ويستخدم مصطلحات لا معنى لها في السياق المنهجي الذي اليه ينسبها. فبدا لي شخصيا أننا إذا كنا نريد أن نمثل عمل دريدا في مستوى أدق فالتقويضية أو التقويض أدق. لكن كما قلت إن التقويضية لا تجسد دور المحلل في التحليل، فالمحلل يفكك النص ولا يقوِّض النص، النص نفسه يقوض نفسه، وعمل دريدا هو بذاته يقوض أطروحته ويقوض نفسه أحيانا، فدريدا مثلا يكتب مقطعا، وهذا المقطع يعني، فإذا كنت تكتب نصا يعني فكيف يكون نصك إذن مخلصا للمقولة الفكرية التي تزعم جوهريا أن اللغة لا تعني؟ وقد أشرت إلى ذلك في كتابي جماليات التجاور واستخدمت مصطلحا مبتكرا لوصف طبيعة العني في اللغة ووصفتها بأنها « زئبرية ».. أما أنا فأستخدم التقويض لأشير الى مفهوم دريدا لا إلى مفهوم خاص بي. لكن لم يخطر لي مرة أن أحاول تبين الفروق بين ما أكتبه وما يكتبه دريدا، وسأحاول تأمل ذلك في المستقبل. مبدئيا، ثمة فروق تتعلق بنظرتنا الى طبيعة اللغة والعني فيها، فأنا لا أقبل الأطروحات التي تنفي المعنى و إمكانية العني بصورة محددة مباشرة قطعية، بل أميل الى موقف الجرجاني في تدرج أنماط التعبير وآليات العني، ولا أقبل مقولات دريدا حول الحقيقة والتأويل بشكل كلي ومطلق، بل أومن بالمتغيرية التاريخية وبالنسبية في هذين المجالين، كما لا أقبل مقولة انعدام المركز في النص بوصفه خصيصة للنصوص جميعا بل أرى تدرجا وتنوعا وتناقضا في طبيعة النصوص تاريخيا وراهنا، وقد طرحت مفهوم تعدد المركز في النص مبكرا جدا في دراسة لشعر عبد

الوهاب البياتي دون علاقة إطلاقا بعمل دريدا بل من خلال دراستي للنص الشعري ذاته، وأظن عملي أقرب الى واقع اللغة في الممارسة اليومية والابداعية والى واقع التنوع تاريخيا وراهنا في النصوص الابداعية من عمل دريدا، ولا أقبل ما يؤمن به دريدا وغيره عن طبيعة الاستعارة ودورها في اللغة بل أتبنى موقف النقد العربي في ذلك كما بلوره الجرجاني، ولا أقبل مقولة دريدا بأن البنية تحديدا منظمة ومبنينة بشكل مضبوط تماما، وهكذا. وأخيرا أهم الفروق يتمثل في طبيعة النص النقدي الذي أنتجه بالمقارنة مع دريدا: نص دريدا النقدي تقليدي في صيغته ولهجته وتركيبه وتمثيله لسلطة المحلل وجثومه المتحفز خارج النص الذي يعاينه – مع استثناءات هامشية في عمله، ونصي نقيض ذلك وهو تجسيد للأسئلة التي أطرحها على المستوى النظري في تركيب فعلي متحقق نصا نقديا: أي أن نصي النقدي أقرب الى طبيعة النص الإبداعي بكثير من نص دريدا.

د. سميرة بن عمو:

سأنطلق من محاولتك الأخيرة، محاولة الحث على خلق لغة جديدة تقول تشقق الذات التي تتشقق، فتشقق نسيج النص لتقول تشقق الذات. ومشكلتي هنا هي اللغة. أليست اللغة هي التي تقول تماسك الذات، في غياب – ربما يكون غائبا عندك – لما يماسك الذات المشققة أصلاً، أريد بذلك المقدس؟ وفي هذه الحالة إلى أي حد يمكن للغة أن تتشقق دون أن تتحول إلى صراخ أو أن تؤدي إلى الجنون عبر الكتابة كمجاز، كمجاز يجوز بنا من التموجات التي يمر بها الجسد كمتلق، كلاقط للعالم، إلى صورة هذه التموجات، الكتابة كتجسيد لما يشعر به المتلقي. في هذه الحالة يعود سؤالي عن الجنون المحدق بالكاتب فيطرح نفسه. وأريد بالجنون أن أقول هذا الذي ينبذه العقل كما ساد لفترة طويلة. هل تجد اللغة نفسها في هذه الحالة على هامش العقل؟ وفي هذه الحالة كيف يمكن لهذه الكتابة التي تريد أن تغير العالم أن تشقق وتتشقق، وتعيد في نفس الوقت بناء العالم الذي يكون مشققاً في الأساس؟ كيف ستنجز مشروعها؟ وهل يمكنها أن تنجز هذا المشروع؟

د. كمال أبوديب:

شكرا للدكتورة سميرة على هذه الصيغة التي أعتبرها أهم بكثير مما قلته. أما الإجابة فمستحيلة، لكن أهم ما يمكن أن أعلق به هو أن الصورة التي طَرَحَتها هي فعلا الخطوة المنطقية (إذا كان المنطق ما يزال له قيمة) في الاتجاه الذي أسلكه. بمعنى أن اللغة لا بد أن تصل إلى الصمت أو الجنون، لكننا لا نستطيع أن نقول ذلك، لأننا في النهاية لدينا مشروع، وهناك رؤية. وبالتالي تصبح مشكلة الناقد: كيف يستطيع أن يبلغ بهذه الأسئلة حدها الأقصى ويظل يقول شيئا يعنيه ويعني الآخرين ويعني الثقافة. ومن هنا أدرك استحالة أن يستمر عملي في هذا الاتجاه إلى النقطة النهائية له، لأن وصول هذه النقطة سيعني الصمت، لأن لغتنا لا تستطيع أن تقول هذه الأشياء على الإطلاق، ولا يمكن أن نسمح للنص أن يتشقق بحيث يصبح كتلة من المتبعثرات العبثية. من هنا تبدو لي مقدرة الناقد أو عدم مقدرته كامنة في: كيف يمكن أن يطرح المشكلة و يصوغ الأسئلة و يغامر و يجازف، ويظل في النهاية قادرا على أن يقدِّمَ كائنا ما يزال وليدا، لكنه ليس وليدا مصابا بأمراض الجسد كلها بحيث يصبح مشلولا تماما. هذا جزء من المعضلة، لكنه جزء مرتبط أيضا بذكاء الناقد وتكوينه المعرفي ومهاراته. في النهاية ما كل من يقول مقولات مثل هذه ينتج نصوصا تستحق أن تقرأ، أو تكون لها قيمة. وهنا يختلف ناقد عن آخر، و تصبح القضية من نمط ما ساد في كتابات نقدية كثيرة (مع انتشار الموجة الراهنة) أسماها بعض الناس بنيوية. وهي في الواقع أعمال غير ناضجة لا علاقة لها بالبنيوية إلا في بعض مظاهرها الخارجية. وأنا آمل أن لا أصل إلى هذا الصمت، أو هذا الجنون (إذا لم أكن قد وصلته وانتهى الأمر!!!) مع أنني كثيرا ما أقول إنني قد أصل إلى الصمت وأتجه الى عمل آخر كما فعل رامبو في عمر أصغر مني بقليل!!!!

أما النقطة الجوهرية الثانية التي أثرتها عن احتمال أن تضع محاولاتي اللغة على هامش العقل فإنها جديرة بكثير من التأمل. بيد أنني أود أن أقول مبدئيا إن مثل هذا المنظور لا يهمش اللغة بإزاء العقل بل يمنح العقل نفسه أبعادا جديدة ويتجاوز بالملكات الانسانية محدودية الادراك الكامنة طبعيا في تكوين العقل بجعله أقل « انعقالاً» وأبعد قدرة على الغور الى ما لا يتناوله العقل المنعَقِل. وذلك مصطلح يخص جوهر النظرة في العربية الى العقل، فالعقل في لغتنا مشتق من الكبت واللجم والكبح، وهو أصلا عقل للدابة والبهيمة، فكأنما الانسان بهيمي النزعات في تصوره للعالم وتعامله معه واستجابته له وفاعليته فيه، وذلك مكوِّن أساسي من مكونات قمع البعد الحواسي والحدسي المتجاوز، والغور الانفعالي الشعوري واللاواعي في أصول تكوين الثقافة وفي رؤية الجماعة التي أبدعت اللغة العربية للذات الانسانية. ونحن في حاجة الى الانفكاك من هذا القمع والكبح لنحرر طاقات في الانسان تتجاوز المجال الضيق الذي يحصره ويرسم حدوده العقل في الثقافة المكرسة. ولعل الأسلم هو أن نتجاوز هذه الثنائية العريقة التي تضع العقل نقيضا للشعور وعالمه او للجنون او للامعقول، ونؤسس الابداع في الانسان من حيث هو كل معقد مبهم غامض سري جلي محجب خفي مسحور يتموج فيه الله والشيطان والجنون والعقل الخ. ولقد فعل مثل ذلك الجرجاني الى حد ما حين تحدث عن العقل والقلب والشعور والحدس والفكر والذهن بعبارات واحدة في اكتناهه للغة والصورة الشعرية. ونحن بحاجة الى ابتكار تصور جديد للأنسان يتجاوز ثنائيات الفكر التقليدي، على الأقل في تعاملنا مع الإبداع الذي ما يزال مبهما إبهام فواتح السور القرآنية وساحرا بما يكاد يقارب سحرها.

الدكتور بسيوني:

ذكرت أنك أيام كنت طالبا في جامعة اكسفورد كنت تنظر الى القيمة الإنسانية للثقافة على أنها شيء، والقيمة الشخصية للثقافة على أنها شيء آخر، وأن القيمة الذاتية للثقافة كانت عبارة عن تضخيم للذات وأن السبيل الوحيد لحل التصادم هو التدمير الكامل من أجل إعادة البناء داخليا. فهل بعد تجربتك الطويلة ما زلت تعتقد أن التدمير لما هو قائم هو السبيل الوحيد لحل التناقض الذي رأيته بين القيمة الإنسانية والقيمة الذاتية للثقافة، خصوصا على ضوء الواقع الحالي ومعطياته القائمة في عالم لا يستمع للآخر، والآخر هو نحن؟ في هذا الواقع السائد لمصلحة من تدمير القديم او تدمير الذات؟ حاليا أنا كعربي أشعر بأنني ضائع لا أعرف إن كنت مع أسامه بن لادن او ضد اسامه بن لادن. لذلك أود أن أرى تفسيرا للإشكالية، أي محاولة تحويل القيمة الذاتية للثقافة الى قيمة إنسانية، وأن يتم ذلك عن طريق آخر غير قضية التدمير.

د. كمال أبوديب:

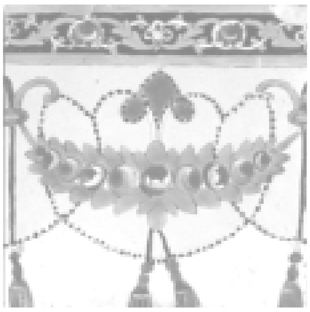
لقد أشرت سابقا إلى أنه كانت هناك رغبة عنيفة للتدمير قبل لحظة الصدام الأساسية هذه، وأن الأمر تحول إلى محاولة لكشف الذات وإظهار القيمة الإنسانية ذات القدرة على الديمومة للتراث. وهذا هو التيار الذي ساد في عملي بعد ذلك،حين كتبت في الشعر العربي الحديث والقديم، وفي الموسوعات العالمية عن الكثير من الشخصيات والمسائل في الثقافة العربية. وتحول مفهوم التدمير إلى إشكالية، فما تزال هناك منطلقات أساسية تصر على أننا بحاجة إلى نزع القداسة عن كل شيء، وان كل شئ ينبغي أن يكون موضعا للتساؤل، و التمحيص، أيا كان، من الدين، إلى اللغة إلى القداسات الاجتماعية إلى آخره، وأن كل شيء خاضع للمتغيرية التاريخية واعتباطية القيم (بالمعنى الذي استخدمت به الاعتباطية في حديثي عن اللغة) ، وأن الحقيقة المطلقة وهم وأن الحقائق متعددة وأن كل شيء نسبي الخ.

لكن لم يعد تدمير الهوية أو تدمير الماضي تدميرا جذريا وكليا مقولة أو رغبة ذات أولوية حاسمة في مثل هذا العمل. هناك بحث عن سبل أخرى . كما يبحث الآخرون، أنا أبحث أيضا عن سبل أخرى، للتعامل مع الذات ومع الآخر. ولا أظن أني وصلت إلى إجابة

أستطيع أن أجيبك بها بشكل واضح و متكامل، إذ ما تزال هذه إحدى كبار المعضلات لديَّ ولدى الكثيرين. لكن دعني أذكر شيئًا واحدا: في مقدمتي لترجمتي لكتاب إدوارد سعيد الثقافة والامبريالية اعترضت عليه و خالفته، رغم أن خلافاتي معه قليلة جدا، لكن خالفته كثيرا في مسألة الهوية، وقلت كلاما شبيها بالكلام الذي تطرحه الآن، وأنني أنا كعربي لا أستطيع أن أتجاوز مشكلة الهوية الآن، وأطرح سياسيات الهوية جانبا، كما يطرحها الفكر الغربي. فهو يستطيع أن يقول إن الهوية لم تعد مشكلة، وإلغاء الهويات أو عدم الصدور عن سياسيات الهوية هو الجواب، لأننا في وطن إنساني، وللأسباب التي ذكرتها أنت. أنا كعربي مهدد و هويتي مهددة في كل لحظة بالمحو، فلا أستطيع أن أتخلى عن مفهوم الهوية، بل أنا بحاجة إلى وعي الهوية وتعميق إحساسي بها. لكن هل يتم وعي هذه الهوية، والإصرار على تكوينها بملامح ومعطيات من النمط السائد في الفكر الديني، أو الأصولي؟ الجواب بالنسبة لي شخصيا هو (لا). فهناك ضرورة لبحث آخر، لكن ليس هناك قبول لفكر محو الهوية، وتجاوز الهوية إلى هوية عائمة أو إنسانية أخرى.

الدكتور علوي:

يختتم الندوة بقوله: شكرا للدكتور كمال أبوديب على أن عصف بأذهاننا كل هذا العصف الفكري والمعرفي والنقدي الحميم إلى نفوسنا وان كان بتشظيه حادا في إشكالاته إلى الحد الذي جعلنا متشظين معه ونواجه شظاياه بشظايانا مما يكمل الدائرة بين ما نفكر فيه وما يجرنا هو إلى التفكير فيه و من خلاله، نشكر الدكتور كمال ونشكركم جميعا على هذا الإسهام في العصف الذهني المتبادل بيننا و بين شريكنا في هذا الهم الثقافي الواحد ونتمنى إن شاء الله أن يرى هذا الحديث والندوة وجميع ما قيل فيها من نقاش أو جدل فكري خصب ترى النور ليستفيد القارئ العربي حيثما يكون منها والى اللقاء مع لقاءات أخرى وشكرا. ■



شربل داغر

في

تخت شرقي و حاطب ليل

تنظير وشعر يرسمان لوحة تؤسس لموجة حداثية جديدة

عمـــر شبانـــة *

يجمع الشاعر شربل داغر، في مجموعتيه الشعريتين الجديدتين، «تخت شرقي» و«حاطب ليل»، بين كتابة شعرية وأخرى تنظيرية. ففي الأولى هناك مقدمة، وفي الثانية خاتمة، نثرية ذات طابع تنظيري، تتناول تجربته هو الشعرية خصوصاً، والكتابة الشعرية عموماً. فما الهدف من ذلك؟ أهو رغبة في التعبير، بلغتين مختلفتين، بل متناقضتين؟ أم أن الأمر ينطوي على رغبة في التعريف بنظرة الشاعر إلى شعره، وإلى مسائل فنية أخرى؟ وما الغاية من ذلك؟ ألا ينبغي على الشاعر أن يكتب قصيدته ويمضي، تاركاً لقارئه أمر القراءة والتذوق وال..الخ؟

كان في إمكان شربل داغر أن يجمع، في كتاب مستقل، كلاً من «المقدمة» والخاتمة أو «المقدمة المتأخرة»، ليقول ما يريد قوله نثراً و«تنظيراً»، بعيداً عن القصيدة. لكن وضع كل منهما في المكان الذي وضعت فيه من الكتاب، أمر ينطوي على مغزى ودلالة. ومن ذلك ما أعتقد أنه إجابة عن سؤال حول طبيعة النظر إلى الشعر وماهيته، ككيان مستقل، من جهة، وإلى علاقته بالكتابة عموماً، من جهة ثانية. فما طبيعة هذه العلاقة؟

قبل الإجابة عن هذا السؤال، ينبغي القول إن تجربة داغر هذه، في قصائده كما في نثره، وخصوصاً ما جاء في خاتمة مجموعته «حاطب ليل» حول «الكتابة بالحاسوب»، هي تجربة تطرح، وتعيد طرح الكثير من الأسئلة والنقاش والجدل، حول مسائل كان البعض يعتقد أنها وجدت إجابات نهائية عليها، في حين أن إعادة طرحها هنا تتحدى أية إجابات سابقة، متطلبة إجابات جديدة. فمن سؤال الكتابة، والكتابة الشعرية، أهدافها وغاياتها ووسائلها وأدواتها، إلى سؤال المعنى، وسؤال القراءة، وعلاقة القارئ بالشاعر، وسؤال المنبر..الخ، يطرح الشاعر/ الناقد المنظِّر الكثير مما يستحق المناقشة.

هنا، ينبغي الالتفات إلى انفصال الشاعر عن الناقد المنظِّر، الذي فيه، من جهة، وتواصلهما معاً، من جهة ثانية. فبقدر ما ينفصل الشاعر عن الناقد هنا، نستطيع أن نلمس نقاط اللقاء بينهما. ففي قصائده ما يلتقي مع تنظيره، وفي تنظيره ما يمهد لقراءة شعره. وهو يتنقل بين العالمين، بخطى متناغمة، لكن هذا لا يمنع الانفصال والاختلاف في بعض الأحيان، ولا يمنع افتراق الشعر عن التنظير، وانشقاقه عليه، وتمرده على مواضعاته.

{الشعر والقصيدة: علاقات}

ما يقوله تنظير شربل داغر، وما تقوله قصائده أيضاً، في هذين الكتابين تحديداً، هو أن التجربة الشعرية أمر شديد التعقيد، مركب من عناصر غاية في التكاثر والتركيب والتشابك. فالشعر كائن يصعب تحديد هويته أو نوعه أو جنسه، دون امتلاك أدوات تقربنا منه، فهو كائن يدعوه داغر ب «زخم من أثير». أما القصيدة، فهي كيان لا يمكن رؤيته بالبصر المجرد من البصيرة، أو بالعقل المنفصل عن الخيال

* شاعر وكاتب من الاردن.

والوهم والحواس، فهي «لحظة، حالة، بلورة»، كما يرى شاعرنا. لكنها، في الوقت نفسه، شكل من أشكال الكتابة، وتخضع «لشروطها التأليفية». وفي هذا القول ما يدعونا إلى التوقف قليلاً لطرح القضية الأولى، قضية الشعر لجهة كونه شكلاً من أشكال الكتابة، يقف إلى جوارها ولا يرقى عليها، ولجهة علاقته بالشاعر. فشربل إذ يجمع الشعر والتنظير للشعر، في كتاب واحد، يقوم- في اعتقادي- بوضع القصيدة، والشعر، في مكانة معادِلة (بكسر الدال) لأشكال الكتابة الأخرى، ليس فوقها كما يصنع الشعراء عادة. رغم أنه يعود، في لحظة تالية، ويسمي القصيدة «بالبلورة» التي لا نقوى على الإمساك بها، بل على النظر إليها من زوايا عدة، والنظر السابر من ناحية إلى أخرى؟ ففي هذا تمييز لطبيعتها، لا لأفضليتها بين أشكال الكتابة، ولا لوظيفتها المتميزة! وعموماً، فالشاعر يعتقد أن جدوى هذه الكتابة، هي فيها وليست خارجها.

وعلاقة الشاعر بالشعر، وبالقصيدة، معقدة. فالشعر لا يؤتى، بل إن الشاعر قد ينسى القصيدة أو تنساه القصيدة، ولا يلتقيان إلا لماماً. من دون موعد. وفي هذا شيء من فهم قديم للعلاقة، يقوم على كون القصيدة «تأتي» ولا تؤتى. أي أنها ترتبط بعنصر «غيبي» لا يتحدث عنه الشاعر، وإن كان يرى الشعر عزيزاً وعصياً. ويرى كتابته تشبه حمل صخرة «سيزيفية» لا يعرف الشاعر مَن كلَّفه بحملها. بل إنه لمن الطريف أن يشبه داغر الشاعر بـ«المرتزق» الذي يعمل لخدمة شخصه؟ وعليه، فالقصيدة عصية يبدو الشاعر أمام بواباتها «مستعطياً ذليلاً»، وعند الانتهاء منها يبدو «محارباً مستنفداً». لذا، ليس غريباً امتناع الشاعر عن كتابة الشعر أحياناً، خصوصاً لمن وجد في هذه الكتابة ما يحرق أكثر مما يسعد. ولهذا يذكرنا شربل أنه كتب في صدر مجموعته «فتات البياض» هذا الإهداء «إلى شربل: لئلا يصير شاعراً». لكنه لم يستطع الهرب من القدر، قدر الكتابة، وكتابة الشعر تحديداً. أما من حيث الماهية والوظيفة، فالشعر ليس مثل الفكر، ولا ينبغي أن ينظر إليه كما ينظر إلى الفكر، فهو لا يقوى على الإحاطة بل على التلمس، ولا على إملاء النوايا، بل على التعثر والتردد والتخبط في الدنو من إعلان الكلام. والشاعر يعرف غاية الشعر، فلا يُحمِّله فوق طاقته، كأن يصبه في دعوة، أو في ادعاء معنى أكيد، بل تراه يتسرى بحثاً عن الهارب الذي يغوي عيوننا ويفلت منا. الشعر لحظة مشرقة من الأبدية. وفي تجربة داغر، لا ينفصل الشعر عن الحياة، بل إنه هو الحياة. إذ إن الإقبال على الشعر، إقبال على الحياة. والإقبال يعني إرادة التوجه للكتابة، كما هي إرادة التوجه لعيش الحياة. وفي هذا ما فيه من إقصاء للنظرة التقليدية إلى كتابة الشعر بوصفها عملاً إلهامياً، يرتبط بقوى غيبية، وحسب. فكتابة الشعر، عمل ينطوي على الكثير من الرغبة والقدرة والتخصيص والتوجه. ولا يمكن أن يجلس الشاعر- خصوصاً في زمن الكتابة بالكمبيوتر، مثلما سنبين فيما يخص تجربة شربل مع الحاسوب- وينتظر إلهة الشعر أو شيطانه أو جنّياته كما كان يقال. لكن هذا لا يجعل الشاعر جهازاً أو آلة، فهو «المروبص» (الماشي في نومه) حيناً، و«الحالم» حيناً آخر.

{القصيدة وترجمة الشعر و.. الغزل}

بذلك كله، وبسواه الكثير، يغوص الناقد/ المنظِّر في أعماق العملية الكتابية (الكتابة الشعرية تحديداً)، وفي أعماق الشاعر، في مراحل ثلاث؛ ما قبل دخول تلك العملية، وفي أثناء العمل/ الكتابة، وبعده، أي ما ينتج عنه. ويرتبط ذلك عنده بالقضية الثانية، قضية العودة إلى مفهوم القصيدة، فنجده يعود، بأدواته الجديدة، إلى الفهم القديم للقصيدة على أنها «تقليب» للقصدية، محاولاً تفسير «القصد» كما ورد في حديث ابن رشيق القيرواني، فيرى أن القصدية تشير- من طرف- إلى «طابع القصيدة الإرسالي، الذي يشتمل على إخبارٍ وفق طريقته المخصوصة في التعيين والترميز، التي تختلف عن طبيعة الإخبار في السرد، وعن المحتوى الرمزي الذي يوافق المبنى الضمني للسرد»، كما أن القصدية تشير، من طرف آخر «إلى طلب التأثير، واستثارة الانفعال الجمالي».

وهذا ليس تعريفاً للقصيدة، فهي- بحسب داغر- غير قابلة للتعريف، بل أقصى ما يمكننا هو التعرف

عليها. ويتضح ذلك أشد الوضوح، لدى طرح قضية أخرى، هي قضية ترجمة الشعر، ففي حين يمكن ترجمة النصوص الأخرى، تبقى ترجمة الشعر مستحيلة، فترجمته هي «وضع جديد له، مهما بلغت درجة الأمانة. (...) فإن مجهودات (المترجم) في ترجمة الشعر تؤدي، واقعاً، إلى احتمالات التكثير والالتباس والتجديد في كل لفظ، ما يجعل ترجمة الشعر عرضة للتأليف، لا للنقل، بالضرورة».

قضية أخرى تثير داغر وتشغل حيزاً في كتابته، هي شعر الغزل ومضامينه، فهو إذ ينظر في شعرنا العربي، يجد أننا قلما «نقع على قصيدة في الرغبة». ثمة شعر عن الرغبة، وشعر عن اللذة، لكن الشعر الذي يكتب «في» اللذة، قليل. فشعر الغزل العربي يتحدث عن الرغبة، كما لو أنه يتحدث عن «الممدوح» أو «الفقيد»، وهو ما سيبتعد عنه شاعرنا لدى كتابة قصيدته التي يسعى أن تكون «في» الرغبة، وإن بدا، في «تطبيقه» قواعده، على شيء من الانفصال عن هذه القواعد. وهذا أمر غير مستبعد، خصوصاً لكونه يحاول أن يكتب «لحظات، أحاسيس، وصوراً، تتعدى العلاقة الخارجية، البرانية، المتعاهَد عليها، لقول شيء يقع في التجربة، في الاحتكاك، في ألفاظ الحركة، ونزوعات الجملة».

هذا الانفصال نقع عليه بين شعر كل شاعر وبين تنظيره! فمعلوم أن وعي المسألة نظرياً، لا يعني امتلاك تنفيذها «نصياً». غير أن نص شربل يقترب كثيراً من وعيه النظري، فهو يكتب منطلقاً من واقع مشهود ومرصود، ولكن شعره، وكما يرى د. جورج دورليان في كلمة الغلاف الأخير لـ«تخت شرقي»، هو «شعر متحلل من كل الروابط بالواقع بالرغم من انطلاقه من مشاهدة دقيقة له»؟ وبهذا فهو يتطابق مع قول القائلين إنه ليس ضرورة أن يكون الشعر نتاج تجربة في العيش، وليس ضرورة أن يعيش الشاعر التجارب التي يكتب عنها!

{ملامح الشاعر وعلاقته بالحاسوب}

ومن القضايا التي يلح عليها شربل، محاولة رصد ملامح للشاعر، من خلال تجربته هو. فهو، مشّاء أعمى، وفاقد الذاكرة. حيث الذاكرة عدو الشعر. وربما كان أجمل وصف للشاعر، هو أنه ليس مثل «بوسيه الصغير» الذي يمشي وينثر الحجارة ليعرف طريق العودة. فصنيع بوسيه هذا، هو صنيع الناظم الملتزم بقواعد محددة، أما الشاعر، وخصوصاً إذا كان يتبع أثر رامبو، فهو من يتقدم صوب خوفه حراً، ففي مخاوفه «يمتحن (الشاعر) قدرته على تشكيل إنسانيته من جديد». ويظل شربل- المنظِّر- يحاول توليد أوصاف جديدة للشاعر الذي فيه، فهو «صياد في ماء الصدفة»، لا يعرف ما يصيد. وبهذا المعنى، فدخول الشاعر إلى القصيدة هو مثل دخوله إلى المكتبة: يشتري كتباً غير التي قصد شراءها. باختصار؛ إنه يولد من جديد مع كل قصيدة.

ولأنه يعوِّل على الجديد، ويهرب من الذاكرة، فحتى استعادته لدفاتره وخربشاته القديمة ليست استعادة في المعنى المألوف، فالغالب أن يكتب الشاعر غير ما دَوّن، وقد تبقى لديه «صفحات ميتة، باردة في الدفتر الصغير».. كما يمكن أن يقع في دفتره على لفظ مغلق كرسالة. أليست الكتابة «لعباً فيه مقادير من الجسامة، أو فعلاً جسيماً فيه مقادير من اللهو»، كما يتساءل برشاقة وعمق؟ وهي كذلك لكل من يبتعد بها عن تلك الاعتيادات المستندة إلى اعتقادات رومانسية. والكتابة لديه، منظوراً إلى علاقتها بالقارئ، هي وفق العبارة الفرنسية: قنينة في البحر قد يعثر عليها أحد وقد لا.. ولذا فليس على الشاعر أن يكتب لجمهور محدد. وهذا ما نلمسه في شعر شربل، الذي يغامر في تكسير العلاقة التقليدية مع القارئ، لبناء علاقة جديدة.

نقف على مفهوم «القراءة»، فنجده يقوم على ركائز أساسية، أولها كون القراءة «سباحة في أثير من رغبات وانفعالات..»، والثانية تنبني على كون الجمالية المغايرة التي يطلبها الشعر الحديث، هي مسألة تقوم على أن دورة الشعر تتحقق خارج الدورات الاجتماعية التقليدية، أي في مسالك وقنوات تقوم على العلاقة الفردية في المقام الأول، تتمثل في إقبال القارئ على شراء المجموعة الشعرية.. وعلى القراءة الانفرادية.

قضية أخرى تتصل بالقراءة، هي علاقة الشاعر باللغة من جهة، وبالمتلقي من جهة ثانية. فشربل معني بطرح التناقض بين أن يكون الشعراء خَدَمة اللغة وحراسها من جهة، وبين أن يكونوا مستعمليها ومجدديها من جهة أخرى؟ الأمر الذي يعني الخشية من تجديدها ومن تطويرها. وعليه، فمهمة الشاعر الجديد هي أن ينقض المبنى والوظائف القديمة. مع أن الشعر يظل «الميدان الذي يمتحن فيه الشاعر اللغة.. فيما يجدد ويغير إمكاناتها في القول والتعبير». والشاعر المبدع هو من ينظر إلى اللغة نظرة حسية تبتعد عن الفصاحة، وترى اللغة بوصفها هدفاً في ذاتها، كما يبتعد عن اليومي والتالف الذي يجوف اللغة. وهذا يعني أن حياة اللغة مستوفاة أو متحققة طالما أن الشاعر يجدد الإقبال عليها بطراوة المبدع الذي لا يكتفي باستعمال اللغة مثل زينة أو حلية.. بل بنحتها وتكثير دلالتها وتقوية تعبيرها.

وهنا يلحظ شربل كيف أن بعض الشعر الحديث ما يزال يحتفظ، في مبناه ووظائفه، ببعض معالم العلاقة القديمة مع اللغة والمتلقي. معللاً ذلك برغبة هؤلاء في «التأكيد والإبلاغ»، وليكون الشاعر هو من يملي بياناته، والمتلقي هو من ينصاع إلى ما يقال. في حين أن المطلوب من الشعر الحديث، أن يؤسس لـ«جمالية مغايرة»، جمالية تقوم على جعل التلقي عملية «تملكية». كما ينبغي النظر إلى القراءة بوصفها ترحالاً في المعنى، لا استسلاماً لمعاني معطاة سلفاً.

القضية الأخيرة، بين قضايا كثيرة ما تزال تستحق وقفة خاصة، هي قضية شربل وحاسوبه الفاضح، وعلاقتهما التي تكشف لنا أن الكتابة عمل مستمر، فيه كثير من التدخل والتدبير والتسوية.. فيه رتق وتحسين وشطب وتدقيق وكل ما من شأنه إزالة أية غشاوة رومانسية، سميكة، عن أمور الكتابة.. وما يجعلنا نتحقق من «صنع» الكتابة في لهوها الأكيد.. فالحاسوب يدبر شيئين مختلفين، متضاربين: العمل اللاهي فوق شاشته الإلكترونية.. والإنهاء الدؤوب والمتمادي للنص. فالحاسوب- لشربل- ليس مجرد «آلة» طباعة، بل هو «المجاز المحمول» للشاعر. وعلى هذا الرأي سنجد آراء كثرة من المعترضين، ممن ما يزال يتمسك بالقلم والورق وعاداتها «الأليفة والحميمة»، هذه العادات التي لم تعد تعني لشربل سوى وسائل متخلفة عن ركب التقدم، والتي لا بد أن يطاولها التجريب. وللحق فإن هذه العادات يجري اكتسابها مع الزمن، وهي مع الزمن- كذلك- تصبح حميمة كما أصبحت تلك من قبلها.

ولعل قلة من الذين يتعاطون مع الكمبيوتر، يعرفون، بالتجربة، لعبة المفاتيح، لكن كثيرين - مثل شربل- يظلون يتساءلون «ما الذي يقود الأصابع إلى الحروف في لوحة المفاتيح؟». وهنا سنجد من يسأل: ماذا عن أجهزة المستقبل؛ الجهاز الذي لا استعمال للأصابع فيه، بل للصوت؟ وإلى أي حد يخفف الحاسوب «الشعور بالعمل المتمادي على شاشته. فأنت لا تعبأ بما لم تحتفظ به»؟ وهل يختلف شعور الشاعر الذي يمسح (delete) مادة عن الحاسوب، ثم يكتشف أنه أخطأ وتسرَّع في شطبها، عن شعور من فَقَدَ مخطوطة في قطار، مثلاً؟ هي أسئلة.

وأخيراً، إلى أي حد استطاع الشاعر التنظير لتجربة شعرية هي تجربته، أو تقاربها؟ وهل هذا هو الهدف أو الغاية من هذا الجمع بين الشعر والتنظير له، في كتاب؟

{الشعر: الموسيقى والتشكيل}

أولاً، نحن أمام مجموعتين شعريتين، تمثلان تجربتين تتمايز كل منهما عن الأخرى. وهذه نقطة تصب في مصلحة التجربة الشعرية التي تختلف وتتطور. لكن الصورة لا تكتمل إلا باكتشاف ملامح هذه التجربة، التي تشكل هويتها. فما أبرز هذه الملامح؟

يشتغل شربل، في شعره، ضمن فهم وإدراك يعملان على المزج بين دور الوعي واللاوعي في بناء النص الشعري. فإلى الخيال الجامح، يبرز جلياً دور العمليات الذهنية، ودور ثقافة الشاعر، في إنتاج صور وعلاقات لغوية سمتها الأساسية الجِدّة والغرابة، دون إلغاء كلي للبحث عن المعنى وعن الطاقة التعبيرية الكامنة في اللغة، اللغة الخاصة به.

ومنذ البدء أشير إلى اختيار الشاعر عناوين كتبه، فهو، منذ مجموعته «رشم»، التي تلعب في منطقتي الرسم والوشم معاً، يقع على مفردات تنتمي إلى مناخ قديم يستعير منه، ويمنحه نكهة الجديد وظلاله. ف «تخت شرقي» التي تحيل إلى الموسيقى الشرقية، تحيل في هذه المجموعة الشعرية إلى أجواء حسية مترعة بالشهوة، أجواء شرقية جرى تحديثها و«عصرنتها»، من خلال إضفاء روح الشاعر و«أبطال/ بطلات» قصائده عليها.

الأمر نفسه نجده في استعارة العبارة العربية الشهيرة «حاطب ليل»، التي تكتسب هنا دلالات جديدة، دون التخلي تماماً عن المعنى القديم، وبما يلائم حال شاعر حديث، فهو «حاطب ليل يهرس العنب في عريشته..»، ولا ندري، ولا يهمنا، حقيقة، معرفة سبب ذلك: «أهو نهم التوأم إلى بديله/ الساكن في خلاء الانتظار؟». فهو يقول لنا: «عبثاً تستجلي/ ما انعقد في غابة الحروف/ أشكال تسعى من دون أقدام/ رؤوس/ أضاعت قبعاتها أمام مفترق العبارة».

تؤكد الملحوظة الأولى هذه، دور مكونات الشاعر الثقافية، والحياتية، في صوغ عالمه الشعري. وأخص بالذكر اشتغاله بعالم الفنون الجميلة، والتأثير المدرَك لهذا العالم على نص الشاعر. وهذا أمر لا يحتاج طول بحث لإدراكه، ففي نص «نظر رقراق»، وهو الأول من مجموعة شربل «تخت شرقي»، نقرأ «لوحة» تشكيلية بمفردات وحركات التشكيل نفسه:

«زرقة التي تنحني على نافذتها\
محبرة للذي يمسك ريشته\
ويلعق الأشكال الخبيئة\
وزهرة ما يعرض له\
استباق شغوف\
لنظر رقراق».

فالرسم والتصوير، بما ينطويان عليه من طاقات للتعبير، هما أداتان أساسيتان من أدوات الشاعر لصوغ عالمه، فكثيراً ما ينشغل بالصورة وكأنه، كما يعبر في إحدى قصائده «خطاف صور»، لا يعبأ سوى بجماليات هذه الصورة. فهو لا يصور المشاهد الأليفة والعادية، بل الظلال والتفاصيل والمشاعر ذات الحضور والتأثير الطفيفين. وهو يصور الإحالات، لا الحالات البارزة. فثمة ما هو مكثف وذاهب إلى غايته بلا مواربات، ولكن عبر لغة غير مستهلكة، قد تحيل إلى معنى، وقد تحيل إلى ذاتها. فالهم الأساس هنا هو إعادة صوغ العالم المألوف على نحو غير مألوف. بل على نحو تبدو معه الأجسام أطيافاً، فيما تتجسد الأطياف «تدخل في أجسامها»، في عالم يحيل المادة روحاً، والجسد تراباً أو شجرة، والطبيعة كائناً حياً.

والتصوير يأخذ أشكالاً مختلفة، بأدوات متعددة. التصوير بالتطريز، وأدواته: خيط، بياض، حبك، رغبات الحدائق، خيط أحمر، خيط شهوة، باقة محبوكة. هذا كله يقود إلى «مكيدة مدبرة/ لها وريدي خيط/ ورغباتي إبرة»، والتدبير هنا كأنما يحيل إلى الأشغال اليدوية، وما تدبره اليدان، كما يحيل إلى العبارة العربية «يداك أوْكَتا، وفوك نفخ». لذا لا يدري «المدبِّر» كيف يفلت مما دبر. هذه حياكة لمشاعر ورغبات، يجري تصويرها بلغة الخيط والإبرة.

ثمة أيضاً تصوير بالتطريس، أي «إعادة الكتابة على المكتوب، فالطرس: صحيفة مُحيت ثم كتبت» (القاموس المحيط: طرس). وثمة تصوير آخر بالكتابة، لكن الكتابة هنا متعددة الأشكال والأدوات والغايات، ومتداخلة مع «فنون» أخرى، منها النحت:

أدور حول حواف جسمك نحاتا\
وأسوّيه بملامساتي\
خزافاً، راقصاً طامعاً

وثمة الكتابة التي تشتبك مع الحياكة وتتماهى فيها:

صبية على شباكها\
على متكأ القمر\
تكتب أم تحوك\
حروف النوم أم نقش الرغبات؟

والصبيّة هذه هي «تشيكايا» التي كان أطفال «الزنقة»(الحارة، أو الحي، والإشارة هنا إلى مكان في المغرب)، كما كل أطفال العالم، يعابثونها بمشاعر جنسية بريئة، أو ببراءة محتشدة بمشاعر الجنس الطفولي، ويهزجون مرحين «أنا شفتو»!

كما أن الكتابة التي تذهب إلى الطفولة، قد تعني «الانفصال عن» بدلاً من «التواصل مع». وفي هذا معنى جديد يرتكز على رؤية للعالم، ومحاولة لإعادة صوغه. وفي محاولته صوغ العالم، يتشبث الشاعر بالعلاقات والعلامات «يعرض لي وجهك/ مثل نافذة/ تتدافع فيها العلامات». فالعالم مجموعة من العناصر المتعالقة، وفي كل علاقة ثلة من العلامات التي تقود الكائن نحو مصيره. للعشق مفرداته، وللشهوة مفردات وأسئلة: الضياع، الضباب، الجسد الضيق، الإبحار المقيم في اشتهاء مجهول.

والحب ومفرداته علاقة لا يختص بها البشر وحدهم، فثمة علاقات بين عناصر الطبيعة:

أهزج كلما اصطفقت ورقة بأخرى
وأخال الأغصان صفاً من منشدين

وتبلغ العبارة الجنسية ذروة شهوانيتها في استعارة مفردات/ أدوات البحر، بكل ما في هذه الاستعارة من قدرة على التهييج الشعري:

يتقدمني طرف لساني
مثل مجداف
يلعق توق الوصول
كما في مضيق

ويعود الشاعر وينوع على الوتر البحري نفسه، ولكن على نحو يبرز التيه والضياع في المجهول، لكنه المجهول الذي له فجاءة الألفة. وهنا تسلس اللغة وتشف ويغدو إيقاعها بطيئاً كما ينبغي للغة التائه الباحث عن مخرج من مفترق الطرق الضبابي الذي اندفع إليه:

وأتهادى في ضباب
تائهاً مستهدياً
في جسدي الضيق،
أأنت سفينة أم غيمة
.. إبحار مقيمٌ
في اشتهاءِ مجهولٍ
له فجاءة الألفة

على أي شي ينم هذا الضياع بين مضائق، وفي كوابيس من الوحدة والانفصام، والضياع بلا هوية، طالما أن الرحلة، رغم انتهائها، مستمرة:

أنا هو آخر
في مضيق الشفتين
شهوتي لا أوراق ثبوتية لها
... حلم لا ينقضي مع انتهاء الرحلة.

ومن أجواء الموسيقى التي ينطوي عليها التخت الشرقي، المغمَّس بالجنس والشهوة، تتوالد مفردات الدوزنة المقترنة بالمحاسسة وكلام الأصابع الكثير، حيث للأصابع ذاكرة وتقاسيم (في مقطع آخر نقرأ «للأصابع ريشات/ مدى.. ولها أوتار») ونقرات وملامسات كما للآلات الموسيقية. وهذا شأن القصيدة بما لها من إيقاعات. وثمة لعب باهر بالحروف وتشكيل المفردات: جرم، جارة، جريدة، سرير، سر. وثمة استعارة للحواس؛ البصر، الشم، اللمس، السمع، والتذوق.

في «حاطب ليل» ثمة عودة إلى الطفولة والماضي عموماً، مثل كتاب عتيق، وحياكة، وتفاح الشهوة الأولى، وحصاة طيش، حصاة بحجم اليد أو الرغبة. لها توق السهم، حجر يخاطب صمتنا ويحوك ليلة بعد ليلة كنزة لرغبة. والفتى يمسد في العتمة زغباً. لكنه مثل حاطب ليل: «يسعى على قدمين خفيفتين/ بيدين عجولتين../ يهرس العنب في عريشته».

الشاعر يبدأ الكتابة بالنقر على «شبَّاك البياض»، ويظل يخبط في هبوب الخطى، لا يدري عن تجواله، ولا يدرك رحلته قبل تمام الكتابة. فالكتابة هي الرحلة، والسير إلى إيثاكا هو الهدف، وليس الوصول إليها. المتعة هي، كما يؤكد معشر الشعراء، في السير، لا في الوصول. ومثل الرحيل إلى إيثاكا، يكون الكلام. «لا يصل الكلام، بل يسير». ومثل الكلام والرحيل، تبدو الدلالة، فهي ليست شيئاً يقبع تحت حجر وادع في الغفلة، بل هي في خطوات الشاعر، في سيره الدائب. وهنا لا يستقيم السطر، الإيقاع، إلا بمِران الحواس.

الاشتغال على المفارقات الساخرة والمريرة، سمة لافتة في قصائد شربل. فهناك «فقيه بإصبعه الطويلة يسوسني/ .. عيني لا تصلح للنظر، ولا لساني للتذوق، بعد أن ساقوا سلمان رشدي لحضور فيلم هندي فيما

يقوى على رؤيته سماعياً، وخلَّفوا لرضيع المعلقة علبة من الحليب الصناعي». فرغم ما يبدو من لغة نثرية، وطاقة سردية، تأتي القصيدة لتشف عن عالم غريب. وهذه الغرابة، البالغة حد الغربة، هي نتاج وعي بالعالم يتكشف عن هواجس تغييره.

نحن أمام لغة ينتجها التعاطي مع الحاسوب وعالمه. العالم المكون من فضاءات خاصة تختلف عن فضاء الورقة البيضاء. وهذه لغة وظيفتها الكشف والاستقراء، لا القول والمخاطبة. وهي بقدر ما تنطوي على أسئلة، متوترة، قلقة، تتلمس في الفراغ مكاناً للخطى.. مثل «صبية تمسد ضفيرتها/ أمام مرايا الخلاء». لغة مشحونة بالمفردات الجنسية، وما تشكله من عبارات الشبق واللذة الغائبة. التي تبعث الحياة في اللغة والرؤيا وتميط الحجاب عن المزيد من التساؤلات والمعاني العزيزة المقيمة في الموجودات الخرساء.

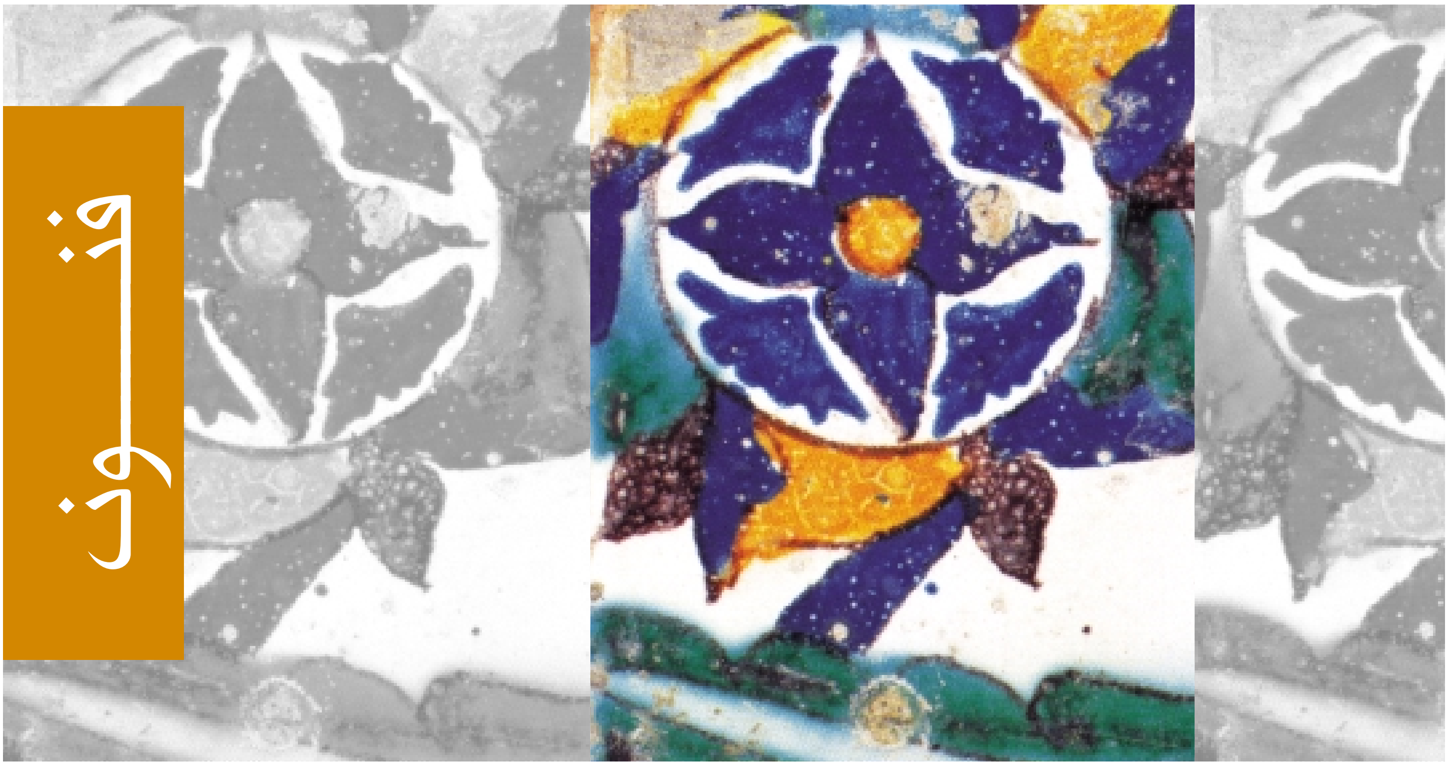
وما دام الشاعر يستعمل الحاسوب، فهو يحاول الإفادة من تقنياته، ومن هذه التقنيات ما يتعلق بحجم الحرف، واستجابة الجهاز لهذا المطلب كما لا تستطيع ريشة القلم أن تفعل. لذا سنجد عنوان القصيدة، بالحرف الكبير، وقد غدا هو نفسه مفتتح القصيدة. ثم يغدو توالد الكلمات أوسع من القماط الذي يشدها إلى بعضها. فالشاعر يولد من كلماته كما لم يكن يتصور. أي أن كلماته تسبقه وتقوده، وليس هو الذي يكتبها ويقرر مصيرها. وهذا ما يسميه «ثمرة تكنولوجيا»، بحيث يكون هو أعمى ينقر بعصاه في أنفاق المترو، وتكون الخطى هي النقرات، ويكون الحاسوب مجاز الشاعر محمول.

في نص «دموع جافة»، ثمة ذهاب إلى عالم الشهداء، كما في «مقابر ضاجة»، حيث تتفجر لغة جديدة من الاستعارات والمجازات، وتظل الرسائل المطوية عصية على الوصول إلى قول أو معنى أخير. هي رسائل بالحبر السري. ومثل نصوص أخرى، تقرع ناقوس الهباء، فيما هي تنتهي بالبحث عن تجاعيد الطفولة وهمومها: شهيد قلقي يقرع بابي/ في هدأة الفاحص في مرآة/ عن تجاعيد مبكرة..

والأمر قريب من ذلك في «محارب أخير»، إذ تبدأ بـ «قساوة الفأس التي تكشط جلد الشجرة» وتحتشد فيها «قطعان الخوف»، وتتقدم الشخص جواسيسه التي ترود بدلاً عنه، وتساكنه أوهامه حقائقه المؤجلة. وفي «مزمزة» نصوص مشغولة برغبة في الوصول، رغم ما يبدو من الطيران المستمر بلا وصول، حيث القعود لا يعني الاستكانة. وثمة هذا الانتباه الشغوف إلى تفاصيل دقيقة في لوحة، مثل ارتعاشة الشفتين. هنا شهوة تتولد وتورق كما الشجر. وطبيعة صامتة تنبت في خَفيِّ الحواسّ.

بمثل هذا الحب في النظر إلى الكون وكائناته، تتجمع لدينا نظرة ذات ملامح شعرية ما فوق بشرية، يصبها الشاعر في قوالب من لغة منحوتة برهافة، لتؤدي «واجبها» الجمالي والموضوعي في آن، وإن كان البعد الجمالي يغلب على الكثير من أشغالها. وفي هذه النظرة ما يعكس رؤية الشاعر إلى الشعر ودوره وعلاقاته، فهو مهموم باللغة وبالمفردة وبالحرف، انهماماً يندر مثيله، وهو ما يمنح لوحته الشعرية خصوصيتها. فهي لوحة تميل إلى النمنمة أكثر مما تميل إلى ضربات الفرشاة العريضة. وهي تركز على التفاصيل دون المشهد العام، أو المنظر الشاسع والعناوين- المانشيتات.

قد تكون هذه أبرز ملامح التجربة ومفاتيحها. وهي تظل تجربة تعد بقراءات مختلفة، لكل قارئ منها، كما لكل مجتهد، «نصيب». لكن ما ينبغي قوله- أخيراً- هو أن قصائد داغر، وإن كانت تنتمي إلى قصيدة النثر، قصائد غنية بالإيقاعات السمعية واللونية والتشكيلية، إلى الحد الذي يمنحها فرادة لا تملكها الكثير من تجارب قصيدة النثر العربية. وبهذا فهي، رغم حداثيتها، وربما بسبب من هذه الحداثة، ورغم اتكائها على الحاسوب ومعطياته وإمكانياته، تظل تحيل إلى قصائد ونصوص كلاسيكية عظيمة، من القرآن والشعر العربي، الجاهلي والأموي، والعالمي (رامبو وبودلير). كما تحيل إلى فنون أخرى مختلفة.. الخ. فهل تؤسس هذه الملامح لموجة أو نمط من الحداثة؟ ■


فنون



مقامات الحريري / للرسام يحيى بن محمود الواسطي / القرن الثالث عشر الميلادي

فنٌ تضيق به تلك الجغرافيا

زيـــاد دلـــوّل *

جرت العادة على وضع الفن التشكيلي العربي المعاصر في موضع الدفاع عن صيرورته ووجوده ودوره، وأحيانًا الشك حتى في جدواه. ورغم أن الفن، في أشكاله العديدة، لم ينقطع عبر تاريخنا القديم والحديث، إلا أن أهميته في القرن العشرين وُضِعَتْ موضعَ تساؤلٍ ونقد نظرًا لتوسيع مجالاته لتشمل اللوحات القماشية أو الخشبية، ونظرًا لانتقال وسائل اتصاله من حقولها التطبيقية وحواملها التقليدية نحو صالات العرضِ ومن ثم جدرانِ البيوتِ والمتاحف.

وإجمالاً فإن مشاكلَ الفن الحديث مرتبطةٌ بمشاكلِ الثقافةِ الراهنةِ عمومًا، ويعاني الفنُ من أمراضِها ويرافقُها في نشاطِها كما في ركودِها.

غير أن تَعثُّر الفنِ أشدُ وضوحًا قياسًا إلى سواه من أنواعِ التعبيرِ الأدبيةِ أو المسرحيةِ أو السينمائيةِ بالرغم من سهولة لغتهِ نظريًا. ولقد تأسستْ وتأصلتْ علاقاتٌ عرجاءُ بين الفنِ التشكيلي وجمهورهِ منذ أكثرِ من نصف قرنٍ ساهمَ فيها الفنانون أنفسهُم؛ ولعلَّ

* فنان تشكيلي من سوريا.

أشدها خطرًا أن اللوحةَ تحولتْ إلى ذريعة للخطاب. بل إنها أصبحت صورةً لكلامٍ لا يشبهُها أبدًا. وهكذا صار مباحًا أن تُقرأ اللوحةُ كمثلِ القراءةِ في الفنجان!.

وإذا كان بديهيًا أنَّ الفنَ وسيلةُ تعبيرٍ مستقلةٍ بلغتِها وبتقنياتِها فإنه ليس كذلك في حياتنا الثقافية كما لدى غالبيةِ مَنْ كَتَبَ في الفنِ وعن الفن، لأنه لم يُنَقَدْ بلغة فنية وإنما بكتاباتٍ اسهمت في تشويهِ التواصلِ مع الفنِ حيث باتت الكتابات حول المعارضِ استعراضات لُغوية تضفي على الفن غموضًا وتعقيدًا، ونادرًا ما قرأنا مقالاً تحليليًا حول أعمال فنية؛ فإما أن نقرأ مديحًا، وإما أن نقرأ قدحًا وإما –وهذا الغالب– نقرأ أفكارًا للناقد لا علاقة لها بجوهر الأعمال موضوع النقد.

وتجب الشهادة هنا أن الفن العربي المعاصر، على تفاوت مستواه، كان ومازال متقدمًا على نقده وعلى النصوص التي تؤرخ له.

لقد سلك الفنانون العرب خلال نصف قرن مضى في اتجاهات عديدة، بل متضاربة، ونشأ ما يمكن تسميته بتياراتٍ أو نزعاتٍ متشابهةٍ في أكثَر من بلدٍ عربي تَطْرقُ نفسَ الغايةِ التشكيلية. وتأثر الكثير من الفنانين بأهدافٍ أيديولوجية بالدرجة الأولى واجتماعيةٍ بالدرجة الثانية وغدا صعبًا علينا انتقاد العمل الفني بمعزلٍ عن الخطاب السياسي لصاحبه. وإذا كانت السياسةُ هي علمُ تحليلِ المجتمع لقيادته على سياقٍ ما، فإن الفن في جوهره نشاطٌ غايتهُ طرحُ الأسئلة أكثر من إعطاءِ الأجوبة.

ولعلَّ الدعوة للعودة للتراث الفني العربي–الإسلامي تُشّكلُ أكثر التياراتِ حماسةً لدى عدد كبيرٍ من الفنانين العرب. وقد طُرحَ هذا الموضوع على أنه حلٌّ لمشكلة الهُوية الثقافية المنشودة وعُوِّلَ عليه الكثير. واليوم يمكننا الحكم على تلك التجارب بأنها بقيت دائمًا على السطح ولم تتمكن من فهم عمق الفلسفة الجمالية العربية–الإسلامية، كما أنها أخفقت في إعطاء تلك الفلسفة بعدًا معاصرًا.

فاقتصار الأبحاث على الخط العربي وحده دَفَعَ الوجوهَ الأكثرَ أهميةً في ذلك التراث نحو التهميش وأقصد هنا الجداريات والتصوير والمنمنمات والمنحوتات. ولا يخفى على أحد أنَّ أيًا من الخطاطين المحدثين الذين نقلوا الخط العربي إلى اللوحات الزيتية لم يتجاوز ما بناه الخطاطون الأوائل.

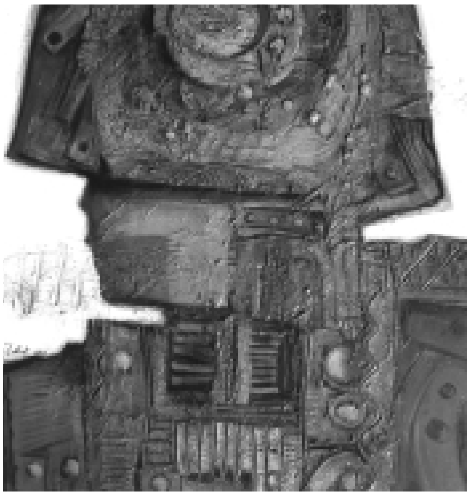
إن فهم التراث لا يتم بتقليده وإنما بمعرفته أولاً وبتجاوزه ثانيًا.

لقد وَصَلَنَا تراثُنا الفني عن طريق المستشرقينَ بدايةً. وإذا كان الغربيون الأكثرَ استغلالاً والأكثرَ إشارة لهذا التراث، فأنهم كانوا أيضًا الأكثر فهمًا له، لأنهم كانوا بحاجة إليه ولأنهم ذهبوا للبحث عنه. ومازلنا إلى يومنا هذا ننتظرُ صدور كتاب عن الفن الإسلامي لنترجمهُ ولنتعرفَ على جديده المكتَشَف.

ورغم الدعواتِ الكثيرة للعودة إلى التراث في الفن التشكيلي إلا أن مدارس الفنون العربية لم تقمْ بعدُ بأبحاثٍ جادةٍ في هذا المجال، ومناهجهُا التعليمية هي ترجماتٌ مجتزأةٌ لمدارس فرنسية أو إيطالية. وفي حين يتعلمُ الطالبُ أُسسًا أكاديمية غربيةً بائدة، فإنه مطالبٌ في حياتهِ العمليةِ أن يحترمَ الخطابَ النقديَ في الاهتمام بالتراث.

إننا لم نَرَ في ورشةِ عملٍ مدرسيةٍ أو جامعيةٍ أستاذاً يتخذُ من بساطٍ محليٍ أو من جداريةٍ في قصرٍ أموي أو منمنمة عباسية نموذجًا دراسيًا وتحليليًا، ولم يُدرجَ الواسطي أو بهزاد كفنانيّن جديريّن بالاقتداء أو بالمرجعية العملية على قدم المساواة مع فنانّي عصر النهضة الأوروبية مثلاً. وسوف أضرب هنا مثالين في دراسة علم الجمال التطبيقي لإثبات إمكانية تحديث التراث:

الأول لأبن سينا في دراسةٍ مقارنة بين الشعر والتصوير حيث يقول: «... إن الشاعر يجري مجرى المصورِ، فكلُ واحد منهما محاك؛ والمصور ينبغي أن يحاكي الشيء الواحدَ بأحدِ أمورٍ ثلاثة: إمّا بأمور موجودةٍ في الحقيقة، وإما بأمورٍ يقال إنَّها موجودةٌ وكانت، وإما بأمورٍ يظنُّ أنها ستوجدُ وتظهرُ».



من رسوم الكهوف

يمكن تطبيق ذلك بأشكال مجازية كثيرة حول الماضي والحاضر والمستقبل كما في الغائب والملموس والمتخيل الخ..

المثال الثاني ينطبق تمامًا على الاتجاهات المفاهيمية الأشد حداثة «L'ART CONCEPTUEL» وهو مثال من كتاب الشعر للفارابي، يقول: «... وكما أن الإنسانَ إذا حاكى بما يعملُه شيئًا ما ربما عَمِل ما يُحاكي به نَفْسَهُ، وربما عَمِلَ مع ذلك شيئًا يُحاكي ما يحاكيه، فإنه ربما عَمِلَ تمثالاً يحاكي زيدًا، وعَمِلَ مع ذلك مرآةً يرى فيها تمثالَ زيدٍ، كذلك نحن ربما لم نعرف زيدًا فنرى تمثاله فنعرفُهُ بما يحاكيه لنا لا بنفسِ صورته. وربما لم نرَ تمثالاً له نَفْسَهُ ولكن نرى صورةَ تمثالهِ في المرآة فنكونُ قد عرفناه بما يحاكي ما يحاكيه فنكونُ قد تباعدنا عن حقيقتهِ برتبتين».

إن الحلقة المفقودة هي في توازي البحث النظري والعملي لعلم الجمال العربي-الإسلامي مع تطبيقات أكاديمية حديثة.

ولكن البحث عن الهوية والأصالة ليس محصورًا بالنظر إلى الماضي، بل بالنظر في كل اتجاه. فعندما اعتبر فنانٌ غيرّ مفاهيمَ سائدة في الفن الحديث مثل بيكاسو، أن الفن الأفريقي وخاصة فن النحت والأقنعة منهلاً لثقافته ومرجعًا أُسلوبيًا وبحثيًا، لم يفكر لحظة واحدة أن ذلك سينزعُ عنه هُوِيَتَهُ الأوروبية، كون الفن الأفريقي لا يمتُ بصلة إلى الفن الأوروبي السائد سواء في وظيفته الأساسية أو في نشأته الثقافية أو حتى في أدواته ومواده التقنية. وبيكاسو لم يطرح يومًا فنه على أنه فنٌ فرنسيٌ أو أسبانيٌ فليس في ذلك قيمةٌ بذاتِها.

وفي مثالين آخرين عمل ماتيس على التصوير العربي من خلال زياراته إلى دول المغرب ومن خلال تعمقه في الفن الإسلامي، وبدا ذلك في رسمه أولاً حيث صفاء الخط كمثل عربسات الزخارف والرقش، وفي تصويره كمثل المنمنمات حيث اللون الصريح وفي المساحةِ أُحاديةِ القيمةِ المحصورةِ غالبًا بخطه



ماتيس / النموذج / زيت على قماش / ١٩٤٢م

أو حيث تجاوزات الألوان مبنية على التكامل والاشتقاق لإلغاء الحجم والمنظورِ الذي ساد في الفن الأوروبي منذ عصر النهضة. وفي مقارنه سريعة بين هنري ماتيس والواسطي لا يختلف اثنان على أن هذا الفنان الأساسي في فن القرن العشرين هو أقرب إلى جماليات الشرق وتقاليد التصوير الواسطية من قربه إلى ليوناردو دافنشي أو إلى رامبرانت.

وأما بول كلي الذي استخلص في مائياته التونسية أسس هندسات المنظر بإيحاءات من الزليج والعمارة المحلية وربط بحوثه بألوانٍ تعبق بالضوء المتوسطي وبالمناخ الشرقي دون أن يكون لحظة واحدة مستشرقًا. ولا يمكن نَسْبُ عَمله التصويري هذا إلى أي من قواعد الأكاديميات الغربية.

هل يمكن أن نعتبر بول كلي، ماتيس وبيكاسو فنانين نسوا تراثهم؟ أو أنهم لم يتوجهوا إلى جمهورهم في أوروبا؟ أو أنهم من روّاد الفن العربي أو الأفريقي؟.

إن ما دفع هؤلاء إلى مرتبةِ الفنانين الاستثنائيين هو عكسُ ذلك تمامًا، أي اعتبارهم أن هويّتَهم الحقيقية هي لوحتُهم قبل كل شيء، ولا أظن أن فنانًا عربيًا استطاع فهمَ تراثهِ على نحوٍ يتجاوز معه أبحاثَ ماتيس أو كلي.

إن السؤال عن «الهوية الثقافية» يطرح عادة على فنانين أو مثقفين لا يملكون كفايةً وسائلَ تعبيرهِم. فموضوع الهوُية يثارُ في الغالب لتغطية العجزِ في الدفاع عن تراث لم يُحسنْ أصحابُه قراءتَه. وهذا التراثُ هو عبءٌ على حاملهِ عندما يكونُ هزيلَ البنيةِ. وعندما نراجع الحالة الإبداعية الراهنة لليونانيين والصينيين والمكسيكيين نجد أنهم مصابون بما يمكن أن أسميه «عقدة الأوائل» أي أنَّ ماضيِهِمَ مازال مثلاً للنجاح المتعثرِ في حاضرِهم. وطبعًا نشاطر نحن العرب تلك الحضارات.

وفي تلاقحِ المعارفِ تجديدٌ للنوع وتقويةٌ للثقافة، وبَدهي أن لغةً لا تقبلُ الجديدَ ولا تهضمُ القديمَ هي لغةٌ ميتةٌ. ونظرةٌ بسيطةٌ إلى اللغة العربية في نشأتها الأولى تؤكد هذه القاعدة. فلغتنا من أشد اللغات حَياةً.



أحمد الشرقاوي: بدون عنوان / الوان مائية/ ١٩٦٦م

إن الهوية الفنية هي في توازنِ الذاتِ مع الثقافةِ، فالانتماءُ إلى أمةٍ ما وإلى جغرافيةٍ ما هو انتماءٌ لثقافةِ هذه الأمة. وفي حالة انصهار الفنان بثقافته بمعناها الواسع تحقيقٌ لهويته مبدعًا وحاملاً لموروثاتِ تلك الثقافة بلا حدود.

ولا شك أن الفنَ العظيمَ هو فنٌ فرديٌ وذاتيٌ يتمثلُ الإنسانَ وتساؤلاتهِ في لغزِ صيرورتهِ وفي وجودهِ. وما الفنُ في شكلهِ الجماعي إلا متتالياتٍ لإبداعاتِ أشخاصٍ قلائل.

وما يفرّق بين الفن في صورته المطلقة وبين الحرفة الفنية هو أن الفن لا يعرف حدودًا لفضاءاته بينما تعّنى الحرفةُ بما هو آنيٍ ومطروقٍ ومبتذلٍ لتجميله تطبيقًا لقواعدَ محفوظة في الجمال والبراعة والحذاقة.

اعتقد أن العين ترى العالم بدهشة متناسبة واكتشاف متجدد في كل مرة يخضع فيها هذا العالم للمعاينة. فهو دائم التغيرّ، والزمن يلّون الأشياء، يُعتّقها، يفلسفها ويخلع ملكيتها.

ليس وهمًا رؤية اللحظات والأشياء هاربة مثل نيزك محترق، وما الإعلان عن امتلاك العالم سوى مكافأة افتراضية عن عجزنا الصارخ باعتراض دورانه نحو هلاكه. ما تبقى للفنان هو تحديدًا خلق عالم بديل أو عالم موازي. ولكن ذلك العالم البديل لا يمكن إلاّ أن يستمد عناصره من الواقع المعيش. وحتى في أشدّ الأشكال التصويرية تطرفًا كالخطوط الترفة أو اللطخات اللونية الاعتباطية، أو حتى في احتمالات التشكلات المعلوماتية غير المحدودة، أقول حتى كل ذلك يرجع في وجوده إلى المادة نفسها صانعة الشكل وبالتالي إلى الواقع وليس إلى الوهم. فالتجريد في النهاية اصطفاء فلسفي لمعالجة دلالات الكلمة أو الشكل.

إن غايات الفن الأولى مازالت قائمة. وأعتقد أنها ستبقى مع بقاء الإنسان نفسه لأن تساؤلاته لم تتغير في جوهرها وإنما في أشكال صياغتها. إنَّ انسحارنا



شاكر حسن آل سعيد: تكوين / زيت على خشب / ١٩٩٥م

أمام فنون الكهوف والفنون الأولى ليس ناجمًا عن وضع تلك الفنون في سياقها التاريخي بل لأنها مازالت ساحرة.

تأمل مرّة واحدة تشابه الكون في كلّيته وفي فردانيته؛ انظر ذلك التقارب المدهش بين حبة الحنطة وبين حبة الخوخ، بين بيضة وبين كوكب. إنَّ اندهاشك ناجم عن تجريد تلك العناصر لتصبح كرة ذات نواة، تمامًا مثل خليّة ونواتها ومثل ذرة ونواتها! فإذا كان التجريد هو إعادة رسم الأشكال الجوهرية فإنه في مثالنا السابق يختصر العالم إلى دائرة.

يدفعنا ذلك إلى ملاحظة وتفسير تتويج انتصارات الشكل الهندسي غاية نهائية للغةِ التشكيلية التجريدية باعتباره لا يمثل المرئي (الواقعي) بل يُمثّلُ نَفْسه بذاتهِ. وينطبق ذلك الإدعاء أيضًا على الهندسيات اللاشكلية.

إن في ذلك إجحاف لتفاصيل إيقاعات الأداء الكونية والتي هي الحياة والضوء والحرارة والحركة وهي أيضًا في مدار الإنسان عاطفة ومتعة وغريزة وسحر وعلوم وكل ما يشير لدى الجنس البشري لعلامات العمل والحياة... والموت.

وهكذا إذا نصبنا خيطًا يجمع بين استمرارية تلك التساؤلات الوجودية فلابد له من أن يجمع بين فن الكهوف وديانات وادي الرافدين وطواطم السحرة الأفارقة وأهرامات مصر وبعض رسومات معابدها وجوانب من الفلسفة الإغريقية وشيء من جداريات بومبي وأيقونات نادرة ومخطوطات عربية مصورة وفنانين قلائل جدًا... إذا لم نقل أعمالاً قليلة جدًا.

وفي إخفاق آخر على نقيض تكريس التجريد، لن يستطع أحدٌ إعادة خلق العالم أو تقليده؛ فما التصاوير في أشكالها إلا وهم وما هي إلاّ رمزٌ. ثم ماذا يعني إعادة تأليف العالم الفيزيائي على حاله تمامًا؟ إن نسخ الطبيعة بأدوات تقنية كالفرشاة والقلم والأصباغ هو ترميز ومقاربة خاضعان لقوانين متفق عليها (أكاديمية) أو لقوانين اجتهادية (أسلوبية) ولكن في



صفحة من مخطوطة عربية / **القندوسي** / ١٨٢٨م

كلا الحالتين لا يمكن تمثيل العالم في حالته الفيزيائية القائمة. وكذلك هو الأمر عندما يختصر الواقع بعناصر إنشائية في بهو متحف أو في بادية جرداء أو ساحة عامة. فالمنشآت (INSTALATIONS) هي فن ترتيبي للعناصر والأشياء على هامش نص فلسفي أو خطاب مفاهيمي.

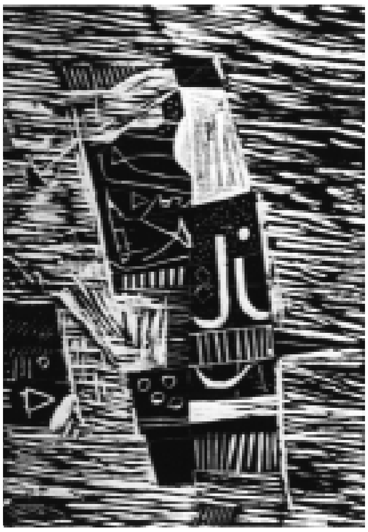
في تطبيق ميداني للإشكاليات السابقة على الفن في البلاد العربية يتبين لنا أن هذا الفن يغرق في محيط آخر من الأسئلة شغلته خلال قرن كامل، كما شغلت حقول أخرى من الثقافة العربية، يمكن ربطها بالأسئلة السياسية والوطنية والتحررية. ولذلك كان سؤال الهوية والمحلية والتراث أكبر الأسئلة وأوحدها تقريبًا! إن في ذلك حق بَدهي لشعوب تزعمت الحضارة في أكثر من حقبة ولكنها الآن في صدد البحث عن مكان بين الأمم إن لم نقل إنها في صراع بقاء.

إن حجر حامورابي في شكله المُشذَّب وفي نِسَبِه النموذجية وفي استقراره الأدبي هو عمل فنيٌّ إنسانيٌّ في جوهره وفي أدائه وفي هويته أيضًا. وهو رافديني المنشأ والبيئة والصناعة. وفي نَسْبِهِ إلى فنون وادي الرافدين فائدة مرجعية وتاريخية ومتحفية، ولكن في نظرة أشد عمقًا وأكثر تأملا، هو فن أكبر من جغرافيته.

إن امرأ القيس في الشعر، وباخ في الموسيقى ورمبرانت في التصوير يشكلون أركان الفن في حالته الكبرى للبشرية جمعاء في ماضيها وفي حاضرها وفي مستقبلها. ■

تجارب فنية

تجربة غرافيكية من البحرين





عباس يوسف *

في حقبة زمنية غابرة كان المد الفكري والثقافي يمتلك مكانة عالية في الشارع والساحة العربية، ومن هذه الفورة الفكرية والإبداعية كان ظهور الجماعات الفنية والثقافية والأدبية ضرورة ملحة تتماشى وتتعايش وتتفاعل والحدث، بحيث كان وقعها وفعلها حاضرين.. واضحين في الحياة اليومية. في تلك الحقبة الناصعة من تاريخ الامة العربية نشأت وتأسست الجماعات الفنية ونشطت في الكثير من أقطار الوطن العربي (كمصر والعراق والمغرب) على سبيل المثال.

وكان لهذه الجماعات التي انضوى تحت سقفها الصفوة من المبدعين بياناتها التنظيرية ودراساتها الفكرية والجمالية، وبما أن الحال السياسي في الوطن العربي غير مستقر سياسيا واقتصاديا وفكريا واجتماعيا فمن الطبيعي جدا أن ينعكس هذا الأمر على الواقع الفني والثقافي والفكري. ونتيجة للسيل الجارف والمتواصل من الهزائم والانكسارات التي

* فنان تشكيلي من البحرين.

حلت بالجسد العربي تأثرت هذه الجماعات فأصاب بعضها الخمول وبعضها الآخر التشرذم والآخر الانتهاء والأ فول نتيجة أسباب عدة الى جانب السبب الأول و ليس من داع لذكرها في هذا السياق

شاهدنا أن ما قدمته تلك الجماعات الفنية علي الصعيدين النظرى والعملي - على الرغم من أهميته ومكانته - لم يترك وراءه خلفة شرعية تواصل مشواره وتنهج طريقه. ونظرا لقوة التراجع الحاصل شرعت الأبواب فتكالبت المؤسسة الرسمية، وشكلت جماعاتها الفنية، فأضحت مؤسسات (عصابية)، وعادت سلطة وما أقبح، فضاء إبداعاً تسيره وتدبر أموره سلطة... أليست السلطة إلا وباء وهلاك (أعني السلطة بمفهومها الشمولي لا السياسي فقط).

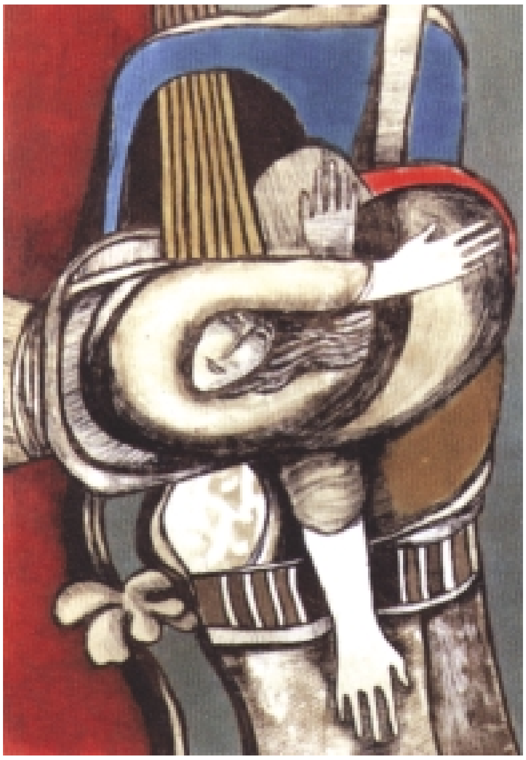
حتى هذه الساعة وحسب معلوماتي المتواضعة إنه لم تقم جماعات فنية هنا في البحرين (غير الجمعيات)، ولم يفلح نفر من الفنانين ولو على مستوى العرض الجماعي أو الثنائي في إقامة وتنظيم معارض وفعاليات فنية مشتركة ضمن اتفاق وإعداد مدروس مسبق بحيث إنه استمر وواصل عروضه الفنية سواء بالداخل أم بالخارج أ وكانت له أدبياته مثلا. وأرجو ألا أكون مصيبا في نظرتي هذه التي أرجعها إلى خلل ومرض مزمن غرس وزرع وتمكن وبقى.

مخاض التجربة

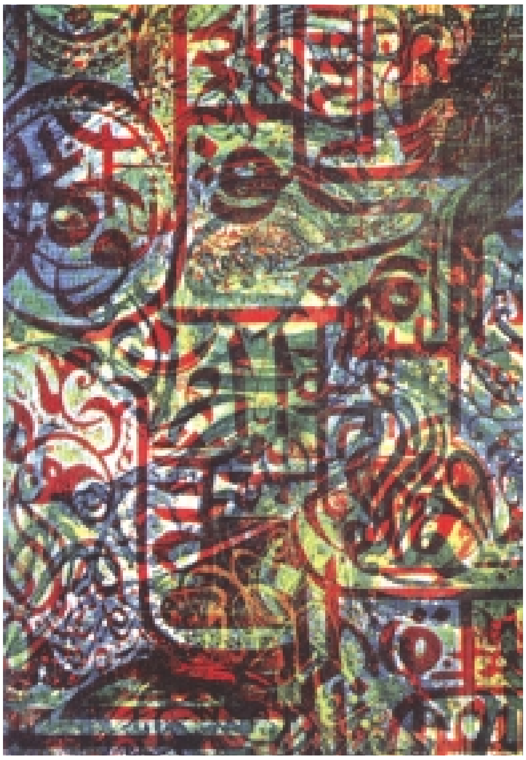
منذ العرض الأول عام ١٩٩٥ بصالة غدير بالكويت، وهي باكورة نشاطاتنا الثنائية، الذي لاقى نجاحا جميلا على مستوى العرض والاحتفاء من قبل الفنانين والمتلقين والصحافة، والذي بعده توالت عروضنا الثنائية المشتركة التي جابت الكثير من العواصم والمدن العربية والأوربية كعمان ودمشق وحلب ومسقط العمانية وكوبنهاجن الدنمركية ولندن والمنامة التي أقيم فيها معرضنا العاشر .

نعم يمضي مشروعنا هذا بصبر فقط وتأن ومجازفة في ركوب بحر لا نعرف جهاته ولا نملك بوصلة تشير إلى أمواجه.. بإصرار وعناد على المواصلة والإقدام عليه والمضي إليه و فيه رغبة في حب اكتشافه والتوغل داخل عوالمه من أجل ذهابه إلى هناك بنا نحن عبد الجبار وأنا المدعو عباس يوسف. أخذت الأفكار تختمر، تتشابك والرؤى وتصارع التطلعات المطلة في الأفق كلما مضت السنون تفاعلت بدواخلنا الفعاليات ووسوست المشاريع أفئدتنا وحجزت مكانا زمنيا كبيرا من كل لحظة لقاءاتنا التي أشك أنها انقطعت يوما واحدا. إذن من مرسمنا (نارنا المتوهجة الواهبة) الضاج العاج كل يوم بالجميل من الأصدقاء، خرجت من رحمه سكينتنا وسفينتنا المنقذة. تجربة ثنائية في الكتابة المشتركة والعمل الفني المشترك، والحب والاختلاف من مساحة جغرافية تضيق بأصحابها كل يوم.. من مكان لا يسع أثناء الفعل والانشغال إلا لأربعة خفاف لا تطأ سطحه المرقع بالحبر الموشوم بالألوان إلا بحكمة عالم بصير بخفايا فسيفسائه ومسارب الطاولة الوحيدة وعلب الألوان والملقي على الأرض من إطارات خالية، إلا من فحوى وجودها، وهي فرحة باستنشاق المتطاير من روائح الأحماض.

مرة أخرى أقول لعل ما يثير الدهشة حقا ويؤخذ على الاستغراب بالنسبة لي في أقل تقدير هو الكلام عن نفسي، فما بالي إن وجدتني في ورطة التحدث والكتابة عن تجربتي الفنية والصداقية (الحياتية) مع صديقي التائه داخل لعبة الفن، الواقع في شرك غربة الجرافيك بعناد المصر على الذهاب. الماضي أبدا إلى صمته والذي لا يختلف اثنان على أستاذيته في الرسم والحفر ونشره (الذي يدين إليه كاتب هذه السطور في كل ما هو عليه) الملتزم بقدسية فن الجرافيك. يتوق في بحثه الفني والجمالي إلى إخراج ما يؤرقه ويعتمل بخوالجه اعتمادا على تعبيرية عنصر المرأة التي تمتلك الحظ الأوفر في رسومه بوصفها عالماً خصباً وثورة وعطاء عبر إيماءة ونظرة ساكنة أو ملتهبة يترجم بها ربما وضعا مأزوما لا تحقق غاياته الدفينة إلا بالشرود إليه. في عمله الفني تتضح العلنية وتتكشف الصراحة بخبث ودراية خبير بفعله.. بصير بشرطه القائم على تقشف في الشكل واختزال في



عبدالجبار الغظبان / حفر على الزنك / ١٩٩٨م



عباس يوسف / حفر على الزنك / ١٩٩٦م

مضامينه المدوية والزهد العميق الغائر في ألوانه الجرافيكية المتحصلة من علائق الدمج بين تقنيات الجرافيك وصباغاته الهادئة الباردة وكأنما الحالة السوداوية البارزة شكلا ومضمونا هي الفضاء المناوئ والمدافع بقوة وصبر متوار عن انحيازه لفعل الجمال الخالص الكامن في الرسم والتقنية التي يقاتل جاهدا فيه كسر القالب التقليدي الصرف المعتمد في إنتاج طبعته المحفورة باحثا عبر ذلك عن عمل فني يرضي تطلعاته ويشبع به رغباته - ولو مؤقتا - يزاوج فيه تقنية الرسم الزيتي بتقنيات الحفر، ومنه يحاول جاهدا إنتاج لوحة معاصرة تمتلك شروطها الطباعية القائمة على مبدأ الشيوع و التعدد.

إنها منطقة حساسة جدا في تصوري وغاية في الصعوبة موغلة في التعقيد لأنه دائما ما يمثل أمام الفؤاد حفنة من الأسئلة (الوجودية) المقلقة والمحرجة أكثر في ذات الوقت حول العلاقة والتجربة ومنجزي الفني أيضا الذي يقول عنه ذات هيام وتأمل وشرود عبد الجبار الغضبان ونحن في حضرة الهيام والتحضير والتفاعل والعمل، إنها تجربة تمثل في مسارها وتطورها خصوصيتها من حيث البحث والتجديد في سبيل الوصول الى مستوى أكثر نضجا. ولقد أسهم عباس يوسف اسهامات مهمة على استمرارية بحثه في الولوج الى التشكيل الحروفي بآفاق رحبة بعد أن تجاوز الصياغات الحروفية البحتة التي كانت تعتمد على مفردة الحرف العربي باعتباره عنصرا بنائيا يهيمن على اللوحة الفنية لديه ويقولب العمل في صياغة جمالية وبصرية محصورة في شكل الحرف لا في مضمونه. لقد كان هاجس الفنان دائباً على كيفية السمو بروح الحرف العربي واعطائه بعدا جماليا وحداثيا ينطلق من مبدأ التأثير الكمي

والجمعي للحرف، وتجزيء مفاصله وتوظيفها في أطراف اللوحة بمؤثرات لونية تتمادي في عتمتها ودكنتها من أجل خلق إضاءات تبرز مفاتن العمل الفني. لقد تطلب الوصول الي هذه المفردات وتلك النتائج جهوداً متواصلة ليس فقط في تشريح الحرف وتجزيئاته وانما في تعميق الرؤية بمضامينها البصرية واللونية وصولا الى طرح حديث يقترب كثيرا وعميقا من العمل التجريدي المبني علي اللون والمساحة والعنصر المجرد الذي تبرز أهميته في اعطاء الانطباع المقنع والمفاجئ في نفس الوقت. لقد زرعت تجربة أعمال الحفر مفاهيم مهمة لدى الفنان أثناء معايشته العمل الفني الذي فتح أمامه مسارات جديدة للقفز باللوحة الى عوالم ومستويات أرقى وأنجع وذلك بالمزاوجة بين الحفر واللون كمحرض تقني يوصل الى فضاءات ومناخات تعيش تنفسا مختلفا يقلب جوانب البصر في التمتع بهذا البوح الجميل (العمل الفني).

أسئلة ربما هي مدفونة في دم الوريد... مكتوبة علي جناح مدى لا يعرف مآله ومرفأه بالتحديد مؤقتا- في أقل تقدير إلا نحن - أشعرها مدسوسة في ثنايا هذه الغرفة التي نطلق عليها جزافا تسمية مرسم، التي لا تتعدي مساحتها ال ١٥ مترا مربعا.. أحسها تتطاير أمامي كشرار من زوايا الأدوات الموزعة بصورة فوضية وعبثية لدرجة رفضها الرتابة والترتيب.. إنها تعيش حالة التنافر والصراع الحاد فيما بينها.. وبين الأسئلة ووجودنا. الكراسي.. الطاولة الوحيدة.. أوراق التخطيطات.. المعادن.. أدوات الحفر.. الأعمال الفنية الجاثمة على السطح والمكبس القديم ورسوم صبا وموفق ودريد وفرات وصور الأصدقاء ولعنات الأحبة السلسبيل، وأدعيتهم الصوفية، وخطواتهم التي استحالت وشما تاريخيا علي جدرانه وزفيرهم المزوج بلون ماء النار وروائح الأحبار وضبابية دخان السيجار، جميعها امتزجت بالأسئلة اللحوحة. وإنها عصية على التناول حقاً، لا تقربها الأجوبة وقت الشروع ولا تتجرعها المشافهة ساعة القدوم.

أين سيؤدي بكما الحفر؟

والتجربة ما مصيرها؟

وبهاء اللون وحليب المعدن وكيمياء الذهاب المفعم بالبوح وباللغز والأتعاب ...

إلي متي سيبقى ركوب البحر مغامرة مبهمة الأزقة؟

لا تقوم إلا بالتحدي ولا تسترخي إلا للعناد؟

تراودني الحيرة ويقتلني السؤال ويباغتني السلام على الحفر والحرف والمرأة وقمر الرحيل وبوصلتنا العصية على الترك والمغادرة لكونها قدرا محتوما مشقت أبجديته بشفيف أرواحنا.

أسأل عن التجربة... عن جبار بن علي بن أحمد بن جاسم الغضبان... عن الحفر والفن والإنسانية والغفران... عن العلاقة والصداقة... عن الكتلة والخط... عن غنى اللون الكامن في التقشف... عن سيمياء الروح التي تعتصر حبا... عن تراجيديا التجربة والصمت والسكون ... عن الجموح والدينامية والاستعصاء الآخذ في الصعود وعن الفتنة كذلك...

من اشتغالنا اليومي في المكان الموسوم بالمرسم بعيدا عن عقم الدوام الرسمي وصفاقاته، تتفجر الأفكار وتتضح الرؤى ويبنى ويخطط للمشاريع. من هذا الحيز الصغير الذي كلما تزاحمت معداته وزادت أغراضه وتقلصت مساحته وضاق ضيقه بالضيق والمضايقة، اتسعت مكانته ووسع فضاؤه بحيث بتنا نؤمن ونصدق كذبته الكبري كوننا في أفق مفتوح لا تؤثر فيه العواصف ولا توقف مشروعه عراقيل ومكائد..

هكذا نحن جميعا غارقون في هذه الجنة المستعرة الصاخبة بنار اللون والمعدن... منه كانت جرأة الذهاب إلى الخارج واستيذاق رأي الآخر سواء العربي والأوروبي ومعرفة وجهة نظره حول منجزنا الفني الذي تحوم حوله الأسئلة كل لحظة ويوم ضمن مراجعاتنا الذاتية وأحاديثنا الصريحة و نقاشاتنا الحادة والمحتدمة أحيانا كثيرة بشأنه.

هذا المنجز القادم من الشرق... القائم على حب



عبدالجبار الغظبان / حفر على الزنك / ١٩٩٩م

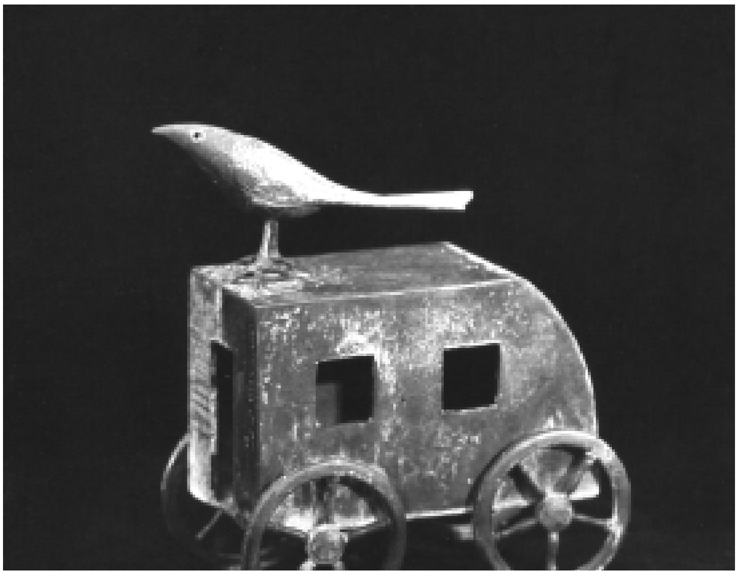


عباس يوسف / حفر على الزنك / ١٩٩٩م

البحر وعشق الفن والذوبان في جمال المرأة والصدق. عرضنا واكتسبنا الخبرات وتحاورنا مع الثقافة الأخرى وكونا صداقات حميمة ومددنا جسورا ورسخنا وشائج مع غير فنان والعديد من المؤسسات الفنية والثقافية، وضحكنا كأطفال لنشوة الاكتشاف... إن الاستمرارية والمضي في هذا المشروع والإصرار عليه بمعرفة مسبقة وبقناعة راكزة علي خوض (هذه المغامرة المجنونة) هي التي جعلت منه كيانا واقفا.. قائما يتنفس هواءه تحت محيط ضاربة أعماقه في الغزارة.

حقا أعطتنا هذه المغامرة الحب الكبير والاحترام الجليل البعيد.. البعيد.. وعلمتنا طرائق العزف في التمادي صوب جنوننا وغاياتنا الملتهبة بإيمان مطلق لا يخترقه شك بأهمية وتاريخية شيوع العمل والغرافيكي الذي خلق لهذا الأجل والهدف.

لا ننكر أبدا الصعوبات التي نحتمل ونعاني ونكابد لأجل ذلك وبكل برود عاطفة، وهسيس روح وضحكات مدوية، تستأنسها المعادن وترقص لها أوراق الطباعة والأحبار، وتقف لها العاطفة إجلالا، وينحني القلب لها إكبارا، انطلاقا من قناعة أن هذا الكون قرية صغيرة، ولا مجال البتة للتعلل بحر شتاء ولا ببرد صيف، ولا لركون خلف حلم السراب، والتكور في زوايا التباكي والانغلاق. في وقت العروض الشخصيه فيه شحيحة، والمشاريع الجماعية شبه معدومة... زرقتنا متمادية في زرقتها.. هكذا نحن أيضاً. ■



قصص سينمائية جدا

الأزميل

مقداد عبدالرضا *

(الى روح الفنان التشكيلي يحيى جواد الذي كان مصرا على البقاء بشكل عجيب)

..بسم الله الرحمن الرحيم

(قال أخرقتها لتُغرِق أهلهَا،،لقد جِئتَ شيئاً إمرًا..) (ص)

..سورة الكهف..

الحركة الاولى

(حلم)

..المكان/صحراء مترامية الاطراف
..الزمن/ ظهر قائظ يموت فيه الظل
..ل/ك/..زورق يدور على عجلات يمخرعباب الصحراء

قطع

* مسرحي وكاتب من العراق.

● اللوحات للمصور الفوتوغرافي **هيرب هامر**.

..ل/م/..في مقدمة الزورق يقف قزم يرتدي معطفا عسكريا انيقا..بجانبه يقف كلب معصوب العينين

قطع

..ل/م/..داخل الزورق مجموعة رجال يقرعون الدفوف والطبول..يتحلقون حول امراة غجرية ترقص

قطع

..ل/ق/..وجه الكلب يعوي

قطع

..ل/ك/..تتوقف حركة الزورق والراقصة والعزف في آن واحد

قطع

ل/ق/..لهيب شمعة في منتصف النهار..تنسحب الكاميرا بحركة بطيئة الى الخلف (آوت) لتصبح.. ل/م/..لنرى لوحة كبيرة لأمرأة مستلقية مباعدة مابين فخذيها..يخرج من بين الفخذين قط اسود يحمل فوق ظهره قططا بيضاء صغيرة..تنسحب الكاميرا اكثر (اوت) لتصبح ..ل/ك/..لنرى رجلا منهمكا في تصليح ساعات قديمة
دون..عقارب..كثيرة هي الساعات حتى لتبدو انها سكن الرجل.

قطع

..ل/م/..يترجل القزم..يقوده الكلب المعصوب العينين باتجاه صاحب الساعات

قطع

ل/ك/..الزورق في العمق (البكراوند) حيث تحلق حوله الراقصة وقارعي الدفوف..في المقدمة (الفوركراوند)..الرجل القزم ومعه الكلب يقابلان صاحب الساعات..القزم يرفع يده لتحية رجل الساعات

قطع

ل/م/..صاحب الساعات يقف وهو يحمل بيده ساعة..يتجه خلف اللوحة..يجلب معه تابوتا..يعلق الساعة في..مقدمة التابوت..يسلم التابوت الى القزم

قطع

..ل/ك/..الساعات تبدأ بالدق بشكل مرعب ،،حتى لكأن الصحراء برمتها تعزف لحن الساعات

قطع

..ل/ق/..وجه الكلب يعوي

قطع

ل/م/..الكلب والقزم يسحبان التابوت..يتجهان صوب الزورق..يربطان التابوت خلفه..الرقص والقرع يبدآن من جديد..حيث يتداخل صوت القرع مع صوت عزف لحن الساعات

قطع

..ل/ك/..القزم والكلب يصعدان إلى مقدمة الزورق..يعوي الكلب فيبدأ المسير مرة اخرى

قطع

الحركة الثانية

(نشيج)

ل/ك/..من الأعلى لغرفة فيها سرير ومجموعة تماثيل..يرقد في السرير رجل ملتح..تنزل الكاميرا ببطء وسط..بكاء التماثيل لتصبح..ل/ق/..وجه الرجل الملتحي..يفتح عينيه يبتسم..من خارج الكادرتنشج التماثيل بالبكاء

قطع

الحركة الثالثة

(تأبين)

ل/ك/..جو ملبد بالغيوم..ريح قوية تعصف بكل شيء..مطر ينهمر بغزارة تدفعه الريح داخل خيمة انتصبت في..العراء..الكلب..وقد اقعى

قطع

ل/م/..داخل الخيمة..لاأحد سوى القزم يجلس فوق كرسي مرتفع.. صوت القرآن يأتي (يايحيى خذ الكتاب..بقوة)..تتكرر الجملة لعدة مرات..ينهض القزم ويغادر الخيمة.

قطع

ل/م/..ينهض الكلب ..يتقدم القزم منه ..الكاميرا تنسحب(آوت) لتصبح..ل/ك/..الكلب والقزم يتجهان في البعيد

قطع

الحركة الرابعة

(البداية)

..ليل وزقاق طويل

..(ل/ك/..من الأعلى لرجل لانلمح منه سوى ظله يدندن(ماأبدلك والنبي ماطول عندي عيون)

قطع

ل/م/..امرأة ترقد فوق أحد سطوح المنازل ، بان بعض من فخذها تدندن(ماأبدلك والنبي ماطول عندي ..(عيون)

قطع

..ل/ك/..من نهاية الزقاق الكاميرا تتقدم نحو الرجل الذي يدندن..يغلق العدسة بجسده

قطع

..ل/م/..باحة بيت شرقي

قطع

..ل/ق/..ماء يترشح من اسفل اناء مفخور(حب) الى صحن صغير
قطع..ل/ق/..يد الرجل تدخل في جيبه..يخرج مفتاح الباب

قطع



..ل/م..الرجل يحاول إدخال المفتاح في ثقب الباب،،
لكنه لايفلح

قطع

..ل/ق/..وجه الرجل وقد تفصّد بالعرق

قطع

..ل/ق/..وجه المراة تبتسم بحب

قطع

..ل/ق/..الاناء الذي يترشح فيه الماء يكاد ان يطفح

قطع

ل/م/..يد الرجل تفلح في ادخال المفتاح..يدفع الباب

تنفتح مع حركة الكاميرا (اوت)..الرجل يتجه مترنحا نحو..سلم الدار يرتقيه

قطع

..(ل/ك/..مجموعة(فوط) نسائية سوداء تنزل من الفضاء بحركة بطيئة(سلوموشن)

قطع

..ل/ق/..الماء يتدفق من الأناء

قطع

الحركة الرابعة

(الولادة)

ل/ك/..غرفة مضاءة بشكل احتفالي..طفل عار

تماما ولد توا يرقد في المهد..نلاحظ أن يده اليمنى سوداء..تماما..يأتي صوت القرآن رخيما (يابشرى هذا غلام)

قطع

..ل/م/..المرأة ترتدي ثوبا اخضرتتقدم من الطفل،،ترفعه

قطع

ل/ق/..حوض ماء دافق ..تنسحب الكاميرا لتصبح..ل/م/..المراة تضع الطفل..في حوض الماء الدافق تحاول جاهدة إزالة السواد عن يده لكن دون جدوى..يصطبغ الماء باللون الاسود

قطع

ل/ق/..المرأة تستدير باتجاه الكاميرا..تنظر في رعب..تتحرك الكاميرا (إن) لتدخل حدقة عينيها حيث نرى..الطفل وهو يرقد في سريرابيض تهزه يد القزم وبجانبه الكلب..الطفل ينام منكفئاً على وجهه

قطع

ل/م/..يد القزم تمتد تحت معطفه يسحب بلطة يلمع نصلها..يرفعها إلى أعلى يهوي بها على رقبة الطفل..يتدفق الدم بغزارة ،، ينحدر من السريروينزل كالخيط الرفيع في رضاعة الطفل في اسفل السرير..الرضّاعة تمتلىء..الى نصفها بالدم

قطع

..ل/ق/..الكادر فارغ..يد تدخل الكادر بحركة بطيئة جدا ،، تبدأ بالطرق على تمثال خشبي

قطع

الحركة الخامسة

(الندب)

ل/ك/..ليل المدينة الدامس..خيول تضرب في الطرقات ،، تحمل جثثا محروقة تدور على غير هدى..صراخ..وعويل يأتي من بعيد

قطع

..ل/ك/.. نهر دجلة وقد ازدحم بالشموع(شموع سيدي الخضر)..الشموع تكاد تغطي الكادر

قطع

..ل/م/..نساء عاريات الصدور يندبن قرب الجرف ويدفعن بالكثير من الشموع الى النهر..صراخ وعويل

قطع

ل/ك/..الخيول التي تحمل الجثث المحروقة تتجه صوب النهر وتدخل ،، تبدأ باجتيازه الى الجانب الاخر حيث..النساء النادبات

قطع

ل/م/..من خلف النساء النادبات إلى النهر تمتزج حركة الخيول مع حركة الشموع وندب النساء اللواتي يبدأن..بدخول الماء لاستقبال الجثث

قطع

ل/ك/..الماء..الخيول..الشموع..النساء..يتحول



العويل إلى زغاريد (هلاهل)..الخيول تعبر النهر..أجساد النساء..تبتل بالماء تستقبل الخيول ..الهلاهل تتعالى بشكل هستيري

قطع

..ل/ك/..الخيول تصعد إلى الجهة الثانية من النهر..يبدأ الرصاص بالانهمار احتفالا بالقادمين

قطع

ل/م/..امرأة فارعة تتقدم النساء باتجاه إحدى الجثث المحروقة ..فتيس منكفىء..ترفعه وتجلسه معتدلا فوق ظهر..الفرس..تخرج من تحت عباءتها قطعة قماش خضراء ،، توشح الفتى..يتعالى أزيز الرصاص والهلاهل

قطع

..ل/ق/..رصاصة تستقر بين عيني الفتى الموشح ..ينكفىء مرة اخرى

قطع

..ل/ك/..الندب يبدأ مرة اخرى..النساء يضربن صدورهن بشكل هستيري..يرتفع العويل

قطع

الحركة السادسة

(جسر الكرخ)

..ل/ك/..المراة شعرها محلول ابيض كالثلج..تدور في أزقة طلاها العفن..المراة ترتدي السواد

قطع

..ل/ك/..الكاميرا بمستوى الارض.. رجال يسيرون بعكازات مقطوعي الأرجل

قطع

..ل/م/..اطفال يفترشون الأرض نياما تمر المرأة عليهم..تصرخ

..المرأة : يمة ماشفتو يحيى؟

قطع

..ل/ك/..المرأة تصعد راكضة باتجاه جسر الشهداء..تصل إلى منتصفه يعتريها فزع شديد

قطع

ل/م/..يحيى الفتى الملتحي يجلس فوق عربة..يدفعها باتجاه الكرخ..آخذا بالهبوط السريع..المراة تنادي من..الخارج
..المراة : يمة يحيى..ارجع..ارجع يايحيى

قطع

ل/ك/..يحيى يحاول أن يعبر الجسر حيث يتعالى أزيز رصاص من أماكن مختلفة من الجسر يتفاداها يحيى..بأزميله الكبير الذي يحمله

قطع

ل/م/..فتاة جميلة فارعة ترتدي ملابس بيضاء شفيفة..مشدودة الشعر،،نلاحظ عند موقع ثديها الأيسر بقعة صغيرة حمراء اللون..الفتاة تصعد راكضة باتجاه يحيى..فاتحة ذراعيها للجسر..تجتاز المراة التي ترتدي..السواد

قطع

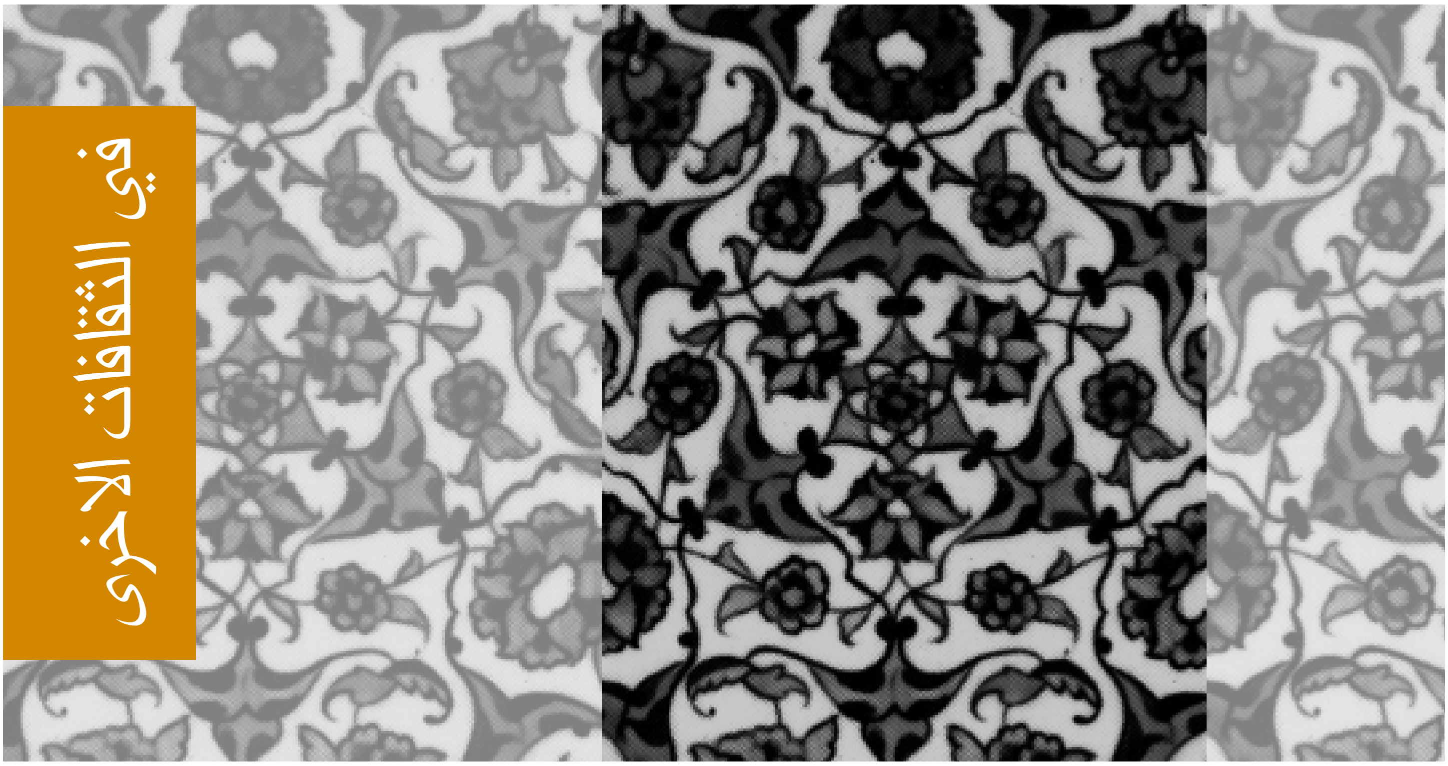
ل/ق/..يد الفتاة تدخل الكادر باتجاه العربة محاولة أن تمسك بيد يحيى،،لكن العربة وقبل أن تشتبك اياديهما تتدحرج..تنسحب الكاميرا(اوت) لتصبح..ل/ك/..حيث العربة تتدحرج بحركة بطيئة(سلوموشن) تتحول مع يحيى إلى نثار..من خلف الفتاة والمرأة يتقدم القزم والكلب المعصوب العينين نحوجثة يحيى والعربة..يعبراها..المرأة تعانق الفتاة..يأتي من بعيد صراخ وأنين..تتجمد اللقطة

النهاية

المصطلحات:

ل/ك: لقطة كبيرة
ل/م: لقطة متوسطة
ل/ق: لقطة قريبة « كلوز آب»
آوت: انسحاب الكاميرا إلى الخارج
إن: دخول الكاميرا إلى الداخل
باكراوند: ما يحدث في العمق
فوركراوند: ما يحدث في الأمام

في الثقافات الاخرى



جاك دريدا

فيلسوف نظرية الكتابة والتفكيك

أنـــور المرتجـــي *

لماذا اقترن مصطلح علم الكتابة أو الكرامتلوجيا Grammatologie – بالفيلسوف جاك دريدا؟ إن هذا السؤال يطرح إشكالية التأريخ لهذا المصطلح قبل ظهور كتابات جاك دريدا، وليس معنى هذا أن مصطلح الكرامتلوجيا (علم الكتابة) يفتقر إلى ماض يتكئ عليه،بل يمكننا القول إن تاريخ نظرية الكتابة لا يعتبر تاريخاً مختلفاً فقط وإنما يجب أن يكتب بطريقة مختلفة، والسبب في ذلك أن علم الأنساب الذي يبحث في أصول نظرية الكتابة «لم يحدد بعد ما إذا كانت الكرامتلوجيا تمثل علماً أو معرفة أو إبستيمي épestémie »(١).

هذا العائق النظري لا ينفي إمكانية البحث عن الأصول الفلسفية التي حددت مسار الكتابة النظرية عند جاك دريدا. فمن خلال مجموعة من الهوامش والإشارات يمكننا أن نصل إلى تأصيل منظومته النظرية. ليس بحثاً عن التطور الخطي الذي يشبه النهر عندما يجري ويصب في مكان ما، لأن مثل هذه المقاربة الخطية لمساره الفلسفي لن تساعدنا على تفسير أشكال الانقطاع الكامنة في تجربته النظرية، والتي تتمظهر على شكل حضور نصوص متعارضة بعضها فلسفي (هيدغر – نيتشه – ليفيناس) وأخرى لغوية (سوسور – ليفي ستراوس – أوستين) وأدبية (هولدرلين – ريلكه – أرتو – مالارميه – جان جنيه) مما يجعل من مسألة الأصول والتأثير والمصدر أن لا تطرح هنا بمعنى الإرث المشترك في الموضوعات،بل كحركة للفكر صوب فضاءات متعددة.

يمكننا أن نجمع شتات هذه الحركة النظرية إذا تتبعنا مسيرة الكتابة الفلسفية عند دريدا التي لا يمكن أن ينظر إليها كعمل نهائي مقفل، وإنما كمشروع نظري حددت استراتيجيته عبر طرح للأسئلة المنهجية الأولى، والذي ما زال من خلال تلاميذ وأتباع دريدا (مجموعة تل كل Tel quel ومدرسة يال) يعرف نموا وتطوراً يطال جميع أنواع المعرفة الإنسانية.

- شجرة الأنساب الفكرية:

في كتابه حول أصل الهندسة L'origine de la géométrie (٢) يطرح دريدا مسألة أفضلية الكتابة الصوتية بالنسبة لتاريخ الغرب، وذلك من خلال تاريخ الميتافيزيقيا في آخر تجلياتها النقدية، كما جاءت في فلسفة التأويل عند هوسيرل Husserl.

* قاص وكاتب ومترجم من سوريا.

أما في «الكتابة والاختلاف» L'écriture et la diférence (٣) ففيه يقدم دريدا عرضا نقديا لأعمال ليفناس وفوكو وهيجل وليفي ستراوس وروسو. ويمثل هذا الكتاب القاعدة النظرية لنقد النزعة المركزية الكامنة في الميتافيزيقا الغربية المعاصرة والتي سوف تجد صياغتها المثلى في كتابه علم الكتابة La grammatologie (٤) الذي يمثل «الكتاب المقدس» بالنسبة لأتباع النظرية التفكيكية، وفي الكتب التي تلت صدور هذا الكتاب، نجد دريدا يوضح ويوثق النظرية التفكيكية عند هيجل وأفلاطون وما لارميه كما فعل في كتابه الانتشار La disséminacion (٥)، وفي هوامش حول الفلسفة Marges de la Philosophie (٦) قام دريدا بتفنيد حضور الميتافيزيقا في الفكر الفلسفي الغربي، من خلال نماذج تمثيلية (هوسيرل - هيدغر- هيجل) تمثل «هاءات» الفلسفة الأوربية المعاصرة حسب تعبير فنسان ديكومب (٧).

وبعد أن حدد دريدا معالم فلسفته، قام من خلال استجواب طويل نشر بعنوان مواقف Positions (٨) بالرد على الانتقادات التي وجهت إليه، وتوضيح ما بقي غامضا داخل مشروعه العلمي. أما في كتابه نواقيس Glas (٩) فهو محاولة للإجابة عن السؤال التالي، ماذا يبقى من المعرفة المطلقة؟ حيث يواجه هيجل مع جنيه J.Genet. وفي الصورة التذكارية La carte postale(١٠) نجد دريدا يدرس مفهوم الذات من خلال صور الحب منذ سقراط إلى فرويد.

وإذا كانت كتابات دريدا من خلال هذا العرض السريع، تظهر معزولة داخل المنظر الفلسفي السائد، فإن الجبهة التي مارست معه تاريخياً نفس المشروع التفكيكي، يمكننا أن نحصرها في ثلاثة أشخاص يعتبرون بالنسبة لدريدا رفاق الطريق الذين صاحبوه في مسيرته الفلسفية وهم ليفيناس، وهيدغر، ونيتشه. «إن ما أحاول القيام به، لم يكن ممكناً دون البداية التمهيدية التي قدمتها لي،الأسئلة الهيدغرية» (١١) «إن النص الهيدغري له أهمية قصوى.. إنه يعتبر خطوة لا مثيل لها ولا رجعة فيها كما أننا لم نستغل بعد إمكانياته النقدية» (١٢).

أما عن العلاقة التي تجمع دريدا بلفيناس فإنها موجودة من خلال مصطلح الأثر La trace الذي ظهر لأول مرة عند لفيناس في مقال بعنوان «أثر الآخر La trace de l'autre » (١٣) إن ما جذب انتباه دريدا إلى أطروحات لفيناس هو طريقته في القراءة والتأويل، حيث خصص له دراسة بعنوان «عنف الميتافيزيقا»(١٤) بغية تحرير الفلسفة الإغريقية من مفاهيم الهوية والذات وذلك عبر القول بالاختلاف. أما نيتشه فإنه يمثل معلمة أساسية في توضيح الرؤية الفلسفية عند جاك دريدا، حيث قام بتخليصه من سلطة القراءة الاختزالية وذلك من خلال تعامله مع نصوصه بطريقة مغايرة باعتباره خير منظر «لمسألة الأسلوب» و«الدعامة الأساسية للنزعة المضادة للهيرمونتيقا».

استراتيجية الكتابة:

عن نظرية الكتابة عند جاك دريدا تعتبر استنطاقا للمسكوت عنه داخل الممارسة البنيوية، لأنها اقترحت موضوعات جديدة، وفتحت بذلك آفاقاً لم يكشف عنها من قبل، وذلك عبر نقدها للميتافيزيقا التي تكمن داخل الفكر البنيوي (الشكلانيون الروس - مدرسة باريس السيميائية) من أجل بناء مشروع عقلاني ومتماسك. لقد قامت نظرية الكتابة بتفكيك المفاهيم المركزية داخل النسق البنيوي، من خلال استبدال صرامة البنية ونظامها بالعرضي واللامتوقع، أي أنها تسعى إلى البحث عن إمكانية الخروج من هيمنة اللوغوس والعقلاني Le Ratio الذي يعتبر خاصية محددة للفكر الغربي من أفلاطون إلى الفلسفة الحديثة.

هذه الاستراتيجية لن تتحقق إلا بإعادة النظر في مصطلح الكتابة، ودراسة «الاستراتيجية العامة للتفكيك» (١٥) من خلال رصد الهجرة التي عرفها مصطلح الكتابة على امتداد تاريخ الفلسفة الغربية، ولهذا نجد دريدا يفتح برنامجه بطرح السؤال التالي

لماذا اللسانيات؟ أو لماذا وقع تفضيل وتقديس ما هو صوتي على حساب ما هو مكتوب، حتى صارت الكتابة مجرد صورة مكررة أو إعادة إنتاج لما هو منطوق. أو كما قال سوسور عند تعريفه للكتابة «إن اللغة والكتابة يمثلان نظامين مختلفين من الدلائل، والسبب في وجود النظام الثاني هو أن يمثل النظام الأول»[١٦] ، لان موضوع اللسانيات لا يعرف إلا من خلال عملية التأليف بين الكلمة المكتوبة والمنطوقة وهذه الأخيرة تمثل وحدها موضوع اللسانيات[١٧]. هذه الرؤية المنهجية التي نجدها عند مؤسس اللسانيات تبقى محدودة لأنها تبني على أساس مركزي، ولا تتحدث إلا عن نوع خاص من الكتابة هي الكتابة الصوتية التي تقوم على إنتاج متتالية من الأصوات تتوالى داخل الكلمة. لكن هذا المنظور يبقى عاجزاً - نتيجة لهيمنة التصور المركزي الذي يتعامل مع العالم من خلال نظامه اللغوي - عن استيعاب أشكال أخرى من الكتابة التي لا ترتبط بالصوت كالكتابة الايديوغرافية idiographiques التي يتم فيها تقديم الكلمة بواسطة الدليل الواحد، الذي لا صلة له ببنائه الصوتي كما هو الشأن في الكتابة الجبرية.

إن التساؤل عن إهمال الكتابة، سيكون له نتائجه الفلسفية، لأن هذا الإهمال يرتبط بالتاريخ الامبريقي، وبالقطائع التي تحدد هذا التاريخ كبنية. ويعتبر القرن السابع عشر - حسب دريدا - عصر «إعلان القطيعة في تاريخ الكرامتلوجيا (نظرية الكتابة). نظراً للاهتمام الكبير في هذه المرحلة بإشكالية الدليل اللغوي»[١٨]، الشيء الذي عمل على تهديد كيان الدراسة الكرامتلوجية نتيجة للتضخم اللغوي L'inflation de langage [١٩] الذي أصاب هذا القرن. وهذا التضخم كما يقول دريدا هو «تضخم الدليل نفسه أو التضخم المطلق»[٢٠] ويمكننا أن نوضح هذه الإشكالية عبر البحث عن أشكال التداخل الذي يتم بين الفلسفة واللغة. فالفلاسفة عندما يكتبون لم يفكروا أن الفلسفة لها علاقة بالكتابة، باعتبارها عقبة تقف أمام التفكير الفلسفي الذي يبحث عن الحقيقة والإقناع. لقد فسر لنا دريدا هذا الإهمال الذي مارسه الفلاسفة في علاقتهم بالكتابة بالعودة إلى مسألة الدليل ودوره في الثقافة الغربية التي فضلت الصوت على الكتابة، أما ما يسميه دريدا «بأفضلية حيوية الصوت»[٢١]. ولهذا يجب على الفكر الفلسفي أن يتوجه بالنقد إلى اللغة وأن يراجع الأداة والوسيلة التي تتمثل في المقولات اللغوية القائمة تاريخياً على اللوغوس أو العقل،لكن عملية تفنيد هذه المقولات الفلسفية تكمن في اللغة نظراً لأننا لا نستطيع أن نعترض إلا بواسطتها. هنا يطرح أمام الباحث حسب المنظور التفكيكي اختياران لا ثالث لهما: إما أن نختار عدم الرغبة في قول شيء، لأن أي كلمة أو مفهوم لن يتم تأويلهما إلا من خلال مركز أو أصل. أو علينا أن نستعمل استراتيجية مغايرة وهي كل ما تبقى أمامنا من اختيار، أي أن نحترم القواعد مع وجود الحذر،بمعنى آخر أنه لايمكن القطع مع الميتافيزيقا في لغتها،ولهذا فكل تفكير فلسفي يريد أن يتحرك على هامش الميتافيزيقا سيكون مضطراً إلى استعمال مفاهيم من أجل خلخلة الدائرة التي تحكم توجهها... ولهذا يقترح علينا دريدا برنامجا نقديا يسميه «باستراتيجية التفكيك»[٢٢] التي يعرفها بأنها ليست (هدما démolition وإنما هي إعادة تركيب أو فسخ dé-sedimentation لجميع المفاهيم والمعاني التي لها أصل في اللوغوس،خصوصاً معنى الحقيقة) [٢٣]. لهذا السبب نجد أن مصطلح التفكيك بسبب استعماله الواسع قد حجب معنى إعادة التركيب) dé-sedementation حيث يناقض التفكيك عملية البناء La constitution التي تتطلب نظاماً معقداً ثم ترتيب عناصره،فالتفكيك (عملية تقوم على فسخ Démontage أو فك آلة،أو تشريح جسد إلى مجموعة من الأعضاء التي تكونه)[٢٤] أما داخل الفكر الفلسفي فإن التفكيك هو قلب للمقولات الفلسفية مثل الحضور والغياب، والأصل والفرع، وأسبقية الوعي على التمثيل، حيث لا نجد داخل هذه الثنائيات التقليدية تعايشاً سلبياً بين هذه المفاهيم التقليدية، وإنما عنفاً تراتبياً

عندما يهيمن مفهوم على الآخر (فرضيا ومنطقياً). ولهذا تسعى استراتيجية دريدا إلى نسف هذه الثنائيات الميتافيزيقية، لكن قلب هذه التراتبية لا يمكن أن يتحقق عن طريق النفي العدمي أو الرفض المجاني، كما أنها ليست لعباً لغوياً بدون مقصدية، ولهذا ينصحنا دريدا أن نتحرك داخل هذا الأفق، أي داخل حدود النسق وذلك من أجل خلخلته، وبذلك يكون موضوع الحضور أحد الأهداف المركزية لاستراتيجة التفكيك (فأنا عندما أتكلم أسمع صوتي وأنا أتكلم، بمعنى آخر أن عملية سماع الكلام له علاقة بالضرورة آنية) [٢٥] مما أدى إلى أفضلية في القيمة لما هو داخلي (أي الحقيقة) على حساب ما هو خارجي (الصوت). إن مفهوم الصوت الذي يسمع la voix qui s'enten والذي يقابل الوعي[٢٦]» أدى بالضرورة إلى تقديس الدال الصوتي وتهميش ما هو خطي أي graphique وهذه الفرضية الميتافيزيقية لها علاقة التمييز بين ما هو داخلي (حيث يوجد الفكر) مع ما هو خارجي (الكتابة). وترجع الأصول الأولى لميتافيزيقا الحضور داخل التفكير الفلسفي من خلال تعريف كائن الوجود باعتباره حضوراً، وهذا يعني - حسب دريدا - أن النزعة المركزية التي هيمنت داخل الثقافة الغربية لم يكن بإمكانها أن تسود وتنتشر لولا ارتباطها بالمركزية الصوتية (Phonocentrisme (التي عملت على الربط بين الصوت والكائن l'être أي بين الصوت ومعنى الوجود)[٢٧]. وبذلك تهدف استراتيجية التفكيك إلى الفصل بين نوعين من الفلسفة،بين فلسفة هي دائماً فلسفة الحضور وبين فلسفة اللاحضور non présence التي ليست بالضرورة نقيضها)[٢٨].

نظرية الكتابة والسيميائيات

لقد عمل دريدا من خلال كتبه العديدة على البرهنة بطريقة نقدية على حضور الميتافيزيقا داخل مفهوم الدليل (Sign) ولهذا تعتبر نظرية الكتابة (الكرامتلوجيا) مشروعاً تنظيرياً يسعى إلى تجاوز الرؤية البنيوية للدليل، وكذلك لعلم السيميولوجيا الذي تأسس اعتماداً على نظرية التواصل، لكن رغم إقرار دريدا بحدود المنظور البنيوي للدليل، فإنه مع ذلك يرى أنه لا مفر من مجابهة المفاهيم البنيوية باعتبارها علاجاً أو سماً، أي كفارماكون Pharmakon (التي تحمل المعنيين في اصلها اللاتيني). بمعنى آخر، أننا لن نتخلى عن هذه المفاهيم (مفهوم الدليل والبنية والسانكروني الخ) إلا عندما نصطدم بحدودها، ولهذا السبب يرى دريدا أن سيميائيات سوسور قامت بدور مزدوج بالمقارنة مع التراث اللغوي السابق على ظهورها، لأنها قامت بالفصل بين الدال والمدلول واعتبرتهما وجهين لعملة واحدة. كما أن سيميائيات سوسور رفضت كذلك مقارنة الدليل اللغوي كوحدة ذات وجهين بالمنظور المثالي الذي يشبههما بعلاقة الجسد بالروح. في هذا الصدد يقول سوسور في كتابه «دروس من علم اللغة العام» لقد وقعت مقارنة الدليل اللغوي كوحدة ذات وجهين مع عنصر الشخصية الإنسانية التي تتكون من جسد وروح. إن مثل هذه المقارنة تعتبر ضعيفة، وغير مقنعة»[٢٩]. وبالرغم من تأكيد دريدا على الوعي النظري المتقدم عند سوسور من خلال تعريفه للدليل اللغوي فإنه مع ذلك يخالفه الرأي عندما يعطي أهمية للدال الصوتي، لأنه يستحيل آنذاك تعميم مفهومه للدليل على مجالات أخرى تنتمي إلى أنظمة غير لغوية، وتتمثل كذلك الحدود المعرفية في تعريف سوسور للدليل اللغوي من خلال الخلاصات والنتائج الميتافيزيقية التي تترتب عن هذا التعريف. لأن الأمر لا يتعلق بمفهوم معزول وإنما بنسق فكري يرتبط بالمشروع السيميائي في شموليته، والدليل على ذلك نجده في مفهوم التواصل الذي يقوم على نقل الإرسالية من المرسل إلى المتلقي، أي على وجود ذات تتصف بالحضور السابق عن كل عملية دلالية أو تواصلية مما يربط المشروع السيميائي (حسب الأفق السوسوري) بدائرة ميتافيزيقا الحضور «أي أن الدليل والأولوهية لهما نفس مكان وتاريخ الازدياد»[٣٠]، كما أن مفهوم البنية أو النظام Le systéme بالمعنى

السوسوري، والذي عرف في السنوات الأخيرة سلطة علمية تصل إلى حدود التبني الايديولوجي، يعتبر حسب دريدا مفهوماً يتسم بطابع غائي teleogique، أي أن البنية تتحدد حسب البنيويين أنصار نظرية التواصل عبر وجود أصل أو مركز له هدف أو مبتغى، لأنه «لايمكننا أن نتصور مجموعاً منتظماً (أي بنية) إذا لم ننطلق من نهايتها»[٣١]. إن دريدا عندما ينفي مفهوم المركز والمعنى إنما يؤكد على اللعب Le jeu والاختلاف كبديلين من أجل تفكيك الميتافيزيقا، وتوجيه البحث السيميائي والبنيوي عموماً، بعيداً عن مفهوم البنية كتمثيل أو تعبير عن معنى يختبئ وراء النص، إن النظرية التفكيكية تريد أن تقترب من النص كنظام بدون مركز systeme décentré «لأن غياب معنى نهائي يفتح النص أمام مجالات غير محدودة من أجل اللعب بالمعاني»[٣٢].

لقد اعتبر «دي سوسور» أن النظام اللغوي يتحقق بواسطة الاختلاف الذي يحدث بين الوحدات أو العناصر التي تكون النظام أو ما يسميه «مارتيني» بالتمفصل المزدوج La double articulation «ففي اللغة لا يوجد سوى الاختلافات»[٣٣]. لكن دريدا يدفع بهذا المعنى إلى أقصاه ويخرجه من دائرة النظرة السكونية للنظام. إن هذا النسق الاختلافي يجب أن لاينظر إليه كنسق بسيط يحيل إلى ذاته، بل كمجال للإحالات الدالة على حضور الاختلافات السابقة، فكل عنصر أو وحدة لغوية هما أثر La trace لأثر العناصر الغائبة التي تنتمي إلى نفس النسق «إن الاختلاف هو ما يجعل من حركة المعنى أن لا تتحقق إلا إذا تم التعامل مع كل عنصر ينتمي إلى الحاضر «كشيء آخر غير ذاته، أي إلى زمن يحتفظ بعلامة الماضي في علاقتها بالمستقبل»[٣٤].

إن الاختلاف مشتق من فعل يختلف différer الذي يستعمله دريدا للدلالة على معنيين، أي أن يختلف الشيء عن شيء ما. وأن يتم تحويل الشيء عن موضعه، لأن الاختلاف لا يمكن التدليل عليه لأنه ليس مصطلحاً أو مفهوماً إجرائياً. ولكن محاولة من أجل تعريفه ستجعله يتعرض للحضور والآنية التي تتصف بها المفاهيم الفلسفية التقليدية. إنه يكتب،والدليل على ذلك هو المحاضرة الشهيرة التي ألقاها دريدا حول معنى الاختلاف، حيث تفصح كلمة الاختلاف الفرنسية La différence عن اللعب والاختلاف ذاته عبر وجود حرف a في كلمة La différence كعلامة صامتة تكتب وتقرأ لكنها لا تسمع،وهو ما يخلخل نظام الكتابة الصوتية،التي اهتمت بالمنطوق على حساب المكتوب. إن معنى الاختلاف المرجأ La différence (عندما يكتبها دريدا بحرف a تشير إلى دور الأثر داخل الكتابة الذي يسعى إلى تخليص الفكر الفلسفي من مفهوم الأصل، ويؤكد انعدام وجود البداية الأولى أو الأصل الأصيل. إنها عملية إقصاء لكل رغبة في القول أو الحقيقة التي يبحث عنها الفكر الفلسفي منذ وجوده، عبر ثنائية الكلام/ الكتابة، أو الدال والمدلول حسب اصطلاح اللسانيين، والتي تفترض حضوراً أولياً ومتعالياً للمعنى بالنسبة للمكتوب. أمام هذا الأفق التفكيكي يصير معنى النص عند دريدا يتجاوز ما هو مكتوب ليقترب من معنى النص في مفهومه الواسع الذي يعني الكتابة كفضاء عام من أجل التبادل الدلائلي، أي أن النص حسب هذا المعنى يتحدد من خلال طبيعته النصية texture والتناصية Intertextuelle «فكل نص هو آلة تتكون من رؤوس عديدة من أجل قراءة نصوص أخرى»[٣٥]. هذا المعنى الذي يتعارض مع المفهوم التقليدي للنص يتجاوز به دريدا القراءة الخطية Linéaire ويعيد بالتالي النظر في مسألة المؤلف وعلاقته السببية بالكتاب باعتباره يمثل الأصل أو «الخالق» بالمعنى الميتافيزيقي لكلمة «الخلق». داخل هذا السياق المنهجي يمكننا أن نفهم معنى الفصل الذي خصصه دريدا في كتابه الكرامتلوجيا بعنوان «موت الكتاب وبداية الكتابة»[٣٦] حيث تعني نهاية الكتاب نهاية القراءة الخطية وبداية الانفتاح والتعامل مع النص باعتباره ممارسة متعددة ومتعدية، تبتعد عن القراءة التي تكتفي بالوحدة والانغلاق أي انغلاق النص على حقيقته الواحدة، كما

أن التقاطع النصي والتبادل الدلائلي الذي يتم داخل نصية texture النص يبعد المؤلف عن نصه باعتباره المالك الوحيد لكينونة النص، أي لمعناه الأخير «فإن تكتب معناه أن تنسحب، ليس داخل بيت في البادية من أجل الكتابة، وإنما معناه أن تنسحب من الكتابة ذاتها»[٣٧]. إن برتوكولات القراءة Les protocoles de lecture التي يقترحها دريدا تتسع لقراءة النصوص الفلسفية وكذلك الفنية كأعمال فان كوخ وجيراردتيتوس Gerard Titus والنصوص الأدبية كما هو الشأن عند ارتو ومالارميه وبلانشو، مستهدفاً من خلال التطبيقات النظرية تكسير التقسيم التقليدي الذي يقوم على التعارضات التراتبية بين الأدب والفكر، أو بين ما هو حقيقي وما هو مجازي، محاولاً بذلك إعادة النظر في تعريف اللغة الأدبية باعتبارها مجرد انزياح أو انحراف عن اللغة الطبيعية التي تعتمدها الكتابات الفكرية». فإذا كانت الحقائق هي تهويمات وقع إغفال الجانب الخيالي منها، فإن الأدب ليس نموذجاً للانحراف والانزياح عن اللغة الطبيعية كما يعتقد البعض، بل خلافاً لهذا الرأي الشائع يمكننا أن نعتبر بعض الخطابات الجادة أو الأعمال الفلسفية مجرد تنويعات مختلفة للأعمال الأدبية [٣٨]، وهو ما حاولت الباحثة الفرنسية Lucette Finas [٣٩] أن تقوم به اعتماداً على نصوص فلسفية وكذلك أدبية دون أفضلية أو تقويم معياري يميز بينهما كنصوص.

إن نظرية الكتابة التي تتسلح بالتفكيك كأداة للعمل يجب أن لا تفهم كمقابل للقراءة التفسيرية التي لا تجد أمامها سوى التأويل المجاني، والتي أحياناً يمكن أن تتحول عند البعض إلى تمارين بيداغوجية، يتضمن التفكيك النصي بالضرورة الربط بين النظرية والتطبيق، لأنه يعتبر فعلاً إجرائياً له مطامح سياسية، عندما يتساءل عن دور المؤسسات (الاجتماعية الاقتصادية والسياسية) التي تقف وراء مشروعية وتراتبية المفاهيم التي يتم تفكيكها وتأويلها وهو ما يؤكد عليه دريدا بوضوح عندما يقول: «إن التأويلات لن تكون مجرد قراءات هيرمنوتيقية Herméneutique أو تفسيرية، إنها مواقف إنجازية تسعى إلى مراجعة الكتابة السياسية للنص ولمقصده»[٤٠]. داخل هذه الاستراتيجية التي تدعو إليها فلسفة التفكيك، يمكننا أن نفهم طبيعة النشاط النضالي الذي يقوم به دريدا داخل Greph (مجموعة الباحثين حول تعليم الفلسفة) باعتباره العضو المؤسس لهذه المجموعة التي اشتهرت بمواقفها المناهضة لمشروع إصلاح التعليم الفرنسي، الذي عرف بمشروع هابي Haby. كما أنه عمل لهذه الغاية على تأسيس المعهد العالمي للفلسفة Collége Internationl de Philosophie حتى يكون أداة من أجل خدمة تدريس مادة الفلسفة، ومجالا للأبحاث النظرية والنشاطات التي تم تهميشها من طرف المؤسسات الجامعية التقليدية. ■

المراجــع:

1. Jacques Derrida. de la grammatologie, éd. Minuit.p:109.
2. J. Derrida. L'origine de la géomitrie de Musserl. P.U.F;
3. J. Derrida. L'écriture et la différence. Seuil. 1967.
4. Jacques Derrida. de la grammatologie, éd. Minuit. 1967.
5. Derrida. La Dissemination. Seuil. 1972.
6. J. Derrida. Margès de la philosophie, Minuit. 1972.
7. Vincent Decombes. "Le même et l'autre", Minuit p:13.
8. J. Derrida. positions. Minuit. 1972.

9. J. Derrida Glas. éd. Galilée 1974.
10. J. Derrida. La carte postale de Socrate à Fraud et au-delà. Paris. Flammarion 1980.
11. J. Derrida “Positions Minuit. P:16.
12. نفس المرجع. ص ٧٣.
13. E. Levinas la trace de l’outre. in découvrant l’existace avec Husserl et Heidegger, Vrin. P: 187.
14. J. Derrida. L’écriture et la Différence, Seuil. P:117.
15. J. Derrida. Positions. Minuit. P:56.
16. Saussure cours de linguistique générale. P:33.
17. نفس المرجع والصفحة
18. J. Derrida. de la grammatologie, Minuit. P:11.
19. Gibert Hottis l’inflation du mangage dans la philosophie comtemprain “.éd. l’université du Bruxelles.
20. J. Derrida. de la grammatologie. P:21.
21. J derrida. de la grammatologie. P:25.
22. J. derrida. Positions. P:56.
23. J. derrida. De la grammatologie. P:21.
24. Roger laporte: une double stratégie in “Ecarts” quatre essais à propos de jacques derrida. éd: Fayard. P:213.
25. J. derrida. La voix et le phénome. P:87.
26. J. derrida. Grammatologie. P:33.
27. نفس المرجع. ص: ٢٣
28. J. derrida. la voix et le phénome. P:70.
29. de Saussure F. Cours de linguistique générale. P:166.
30. J. derrida. de la grammatologie. P:111.
31. J. derrida. : écriture et différence.p:44.
32. نفس المرجع. ص: ٤١١
33. De Saussure F.: cours e linguistique générale.p:166.
34. J. derrida. : Marges. éd. Galilée. 1986.p:13.
35. J. derrida. Parages éd Galilée. 1986.p:152.
36. J. derrida. de la grammatologie. P: 15.
37. J. derrida. Eciture et différence. P: 106.
38. Jonathan Culler “Sobre la deconstrccio” éd. Catedra p:160. Madrid. 1984.
39. Finas Lucette: Ecarts: Quatre essais à propos de Jacques Derrida. Paris Fayard.
40. J. derrida. Otobiographies, l’enseignement de Nietsche et la politique du Nom propre. Paris Galili. P 101. 1984.

الصناعة والزمن

أثر التكنولوجيا في طرائق الاستجابة للماضي

محمــد الدعمـــي *

ترنو هذه الدراسة إلى بحث واستقصاء دوافع العودة إلى الماضي والتراث، وما لثنائي التكنولوجيا والعلم من أثر في تغيير مفهوم الزمن من ناحية الإحساس به، فضلاً على تحليل أثر ذلك في البحث عن منظور تاريخي جديد يوائم مستجدات عصر جديد. وإذا كنا في الشرق العربي-الإسلامي نحيا هذه الحال بقوة، وقسوة أحياناً، بسبب غزو التقنيات ووسائل الاتصال السريعة الأخرى، فإن عصر الثورة الصناعية إبان القرن التاسع عشر قد افرز أنماطا فكرية مشابهة ومتطابقة أحياناً لما نعيشه اليوم من انتقالات علمية وتقنية سريعة.

إنَّ حركة استلهام الماضي والارتجاع إلى الموروث،إضافة إلى الدعوات المتعددة لإعادة كتابة التاريخ إنما تمثل لدينا (ولدى غيرنا كذلك) نوعاً من البحث عن أسس صلبة للتيقن وللاستقرار. وعليه فإن دراسة أساليب الاستجابة الفكرية لهذا التغير في عصر الثورة الصناعية يمكن أن يدر علينا كثيراً تأسيساً على فكرة تراكم الخبرة الإنسانية عامة.

وعليه تركز هذه الدراسة على هذه الإشكالية في عصر الثورة الصناعية في بريطانيا كحالة تستحق الدراسة لجدتها تاريخياً ولكونية بعض أنماط الاستجابة الفكرية لنتاجاتها المتنوعة والمعقدة. وبما أن رجال الثقافة والفكر كانوا من اكثر الناس إحساساً بمتغيرات العصر وأدقهم تعبيراً عنها، فإن إشارات هذه الدراسة ستكون فكرية وثقافية على نحو عام.

عبر صرح الـ «كرستال بالاس Crystal Palace» أو «المعرض العظيم لمنتجات الشعوب»، ١٨٥١، عن دلالات كثيرة أهمها انه كان رمزاً شاخصاً لانتصار الثورة الصناعية والفكر النفعي المادي Utilitarian Thought الذي كان وراءها، على الاقتصاد الزراعي وخلفياته التركيبية الاجتماعية والسياسية والأخلاقية. لقد كان هذا الحدث مدعاة لفخر بريطانيا وتباهيها بين شعوب العالم: فبالإضافة إلى أنه جسد تفوق بريطانيا التكنولوجي غير المسبوق، عكس المعرض دورها السياسي القوي، والمرتكز على حركة الاستعمار النشيطة آنذاك، في العالم: لقد وضعت بريطانيا في

* أستاذ الأدب الإنجليزي وأدبيات الإستشراق في كلية التربية للبنات جامعة بغداد.

هذا المعرض منتجاتها المصنعة جنباً إلى جنب مع ما جلبه تجارها وأسطولها الكبير من منتجات من ابعد بقاع المعمورة فتجلى بذلك تفوقها الذي أفرزته الصناعة. وبينما انبهر الجميع بهذا المنجز الرائد للآلة، كانت هناك طائفة من المفكرين والنقاد تنظر بعين الريبة والقلق لما ستتمخض عنه الثورة الصناعية من مشاكل وغوامض. لقد شعر هؤلاء بالاختلال النفسي إزاء مستجدات العصر الجديد، وأرعبت الماكنة، هذا العملاق القادم والأعمى، نفراً من المثقفين فأصبح قلقهم منصباً على التغير الجذري الذي كان يظهر على القيم الاجتماعية يومياً في مجتمع كان قد تمتع بالاستقرار والسكون النسبي منذ العصر الوسيط. لقد عبر الروائي «ثاكري Thackeray » عن انسلاخ العصر الحديث النهائي عمّا سبقه حين وجد في قضبان السكك الحديد، التي امتدت لتحتضن الآلة البخارية المتقيئة دخاناً وأبخره سامة خطوطاً تقطع الاستمرارية الزمنية وتباعد بين الحاضر والماضي: «لقد أقاموا السدود لمد خطوط الحديد هذه، وأغلقوا العالم القديم الذي كان في الخلف. عليك أن تتسلق ذلك السد الذي وضعت القضبان عليه، وانظر إلى الجانب الآخر-لقد تلاشى.» [١]

لقد وجد الفكتوريون أنفسهم فجأة في عصر انقلابي لم يسبق للعالم أن شهد مثيلاً له، حيث تعدت تأثيرات الثورة الصناعية أنماط الإنتاج وعلاقاته لتأخذ أبعاداً اجتماعية وأخلاقية وسياسية وفكرية عميقة في عالم مزدحم بالمستجدات المتواترة واليومية. ومنذ عشية القرن التاسع عشر بدأ العقل الحساس يشعر بالزمن وكأنه يتسارع بتعجيل عال لم يسبق للعالم أن شهد مثيلاً له. فبينما كان الوقت يقاس، في الريف، على أساس التتابع الهادي للمواسم الزراعية أو على أساس الزمن الذي يستغرقه جيل من الأشجار للنمو، أصبح الزمن في المدينة الصناعية الجديدة يقاس بعدد الوحدات التي تنتجها آلة واحدة وفي دقيقة واحدة، وكذلك بالتتابع الروتيني الخانق لنوبات العمل. يقارن «ريتشارد د. التك» Altick بين ترقب زحف الظل البطيء على تقسيمات الساعة الشمسية في يوم صيفي، وبين تفحص الرجل الحديث لساعة الجيب وهو يقف أمام جدول سير القطارات في محطة مزدحمة.[٢] لقد فتحت التكنولوجيا باباً أمام الإنسان يؤدي إلى ما لا نهاية من الآفاق، وكذلك، إلى ما لا نهاية من الدهاليز المظلمة. وهكذا بدأ إطار الحياة الرتيب السابق، الذي تمتد جذوره المستقرة نحو العصر الوسيط، غير قادرة على الإمساك بزمام عصر ملئ بالمستجدات اليومية والجذرية. لقد حاول نفر من المفكرين المخضرمين وخصوصاً هؤلاء الذين عاصروا نهايات المجتمع الزراعي القديم وجايلوا كذلك ثورية العصر الجديد أن يكيفوا أنفسهم ويرتبوا نظم حياتهم وأخلاقهم وقيمهم وفقاً لمنظور العصر الصناعي-النفعي. وحيث بهرت آفاق التصنيع ومنافعه الملموسة والمبهجة العدد الأكبر من جيل الشباب والمنتفعين، عاشت طائفة أخرى من نقاد المجتمع في أزمة الشرخ الهائل والمفاجئ الذي أحدثه التصنيع في مجمل استمرارية وانسيابية تطور المجتمع. لقد انتقد هؤلاء ذلك الركض اللاهث وراء الآلة العشوائية واللاانتقائية. وهكذا نجد عدداً من العقول المرهفة الحس تلتفت إلى الخلف، في محاولة للتأمل والتريث، وإلى الماضي، مفتشة عن خيوط تربط الماضي بالحاضر وتعقلن تفايض المتغيرات المادية-العلمية وذلك في زحمة الاتجاه الشعبي الجارف الذي لم يزل يصرخ: «إلى الأمام، إلى الأمام». إنَّ الدعوة لحفظ التوازن النفسي والاجتماعي لم تكن إلا وجهاً من أوجه الدعوة إلى عدم الانجراف وراء الماكنة، تلك العجلة المستبدة وغير العاقلة التي تحولت من وسيلة لخدمة الإنسان إلى قوة استبدادية تقود الإنسان حيث تشاء. ففي فترة قياسية أحدثت الثورة الصناعية تغييرات جذرية على بنية المجتمع كان من أبرزها دور الطبقة الوسطى الرائد، حيث دعمت الثورة الفرنسية والدولة الأوربية القومية الحديثة ذلك. ولم يكن بروز هذه الطبقة بالشيء البسيط؛ فقد كان دورها في الثورة الصناعية دوراً طلائعياً ذا دلالات أخلاقية وقيمية

ثورية. فمن الناحية الفكرية المجردة، جاءت هذه الطبقة بفلسفة الاقتصاد الحر Laissez-Faire economics، وبالحسابات النفعية-المادية أو ما يسمى بـ «حساب المتعة والألم» Pleasure-Pain Formula، بالإضافة إلى تعطشها الجارف للإصلاحات الديمقراطية اللبرالية. ونجحت هذه الطبقة الاجتماعية المعقدة في تقديم أنماط جديدة من الشخصيات المؤثرة والتي لعبت أدواراً خطيرة في توجيه عجلة التغيير. فإضافة على الأسس الأيديولوجية الجديدة، جاءت الطبقة الوسطى بنماذج من الرجال تكاد لا تخلوا منهم أي رواية مهمة من روايات العصر، ومن بين هذه النماذج: الصناعيون أو «نقباء الصناعة»، كما أصطلح «كارلايل Carlyle» على تسميتهم، والتجار والوسطاء، الباحثون والأكاديميون، الإيديولوجيون والساسة المدنيون، هذا بالإضافة إلى المحللين والصحفيين اللبراليين الذين لعبوا دوراً ريادياً في تشكيل نمط التفكير الشعبي من خلال استغلالهم الأقصى لوسائل الاتصال الجماهيري الجديدة آنذاك. ففي الوقت الذي كتب فيه «ماثيو آرنولد» Arnold كتابه الثاقب ***الثقافة والفوضى Culture and Anarchy*** بدت الطبقة الوسطى الطبقة الأكثر ثقلاً والأكثر احتمالاً للفوز بقيادة وتوجيه المجتمع بحيث خصص هذا الناقد كبير، في غمار رده على طبقات المجتمع الرئيسية، الجزء الأكبر من حججه لدحض اختلالات هذه الطبقة ولإيضاح مكامن ضعفها.

وبينما كانت خطوط «ثاكري» الحديدية المتوهجة تفصل الحاضر عن الماضي وتجعل جسور التواصل بين الزمنين مستحيلة، برزت أزمة الفجوة الحضارية وبدأ الانفصام الروحي والأخلاقي الناتج يعبّر عن نفسه بشكل واضح في كتابات العصر الرئيسية. لقد شقت الآلة البخارية، ذلك الكائن الفولاذي الأعمى، صفوف الناس وقسمتهم إلى معسكرين: معسكر الماضي ومعسكر الحاضر. ففي بحثه الرائع «روح العصر»، كتب جون ستوارت ملّ Mill معبراً عن وعي الجيل الفكتوري باستثنائية العصر الذي يعيشه وعن التعقيدات الناتجة عن تفاوت أساليب الاستجابة للتغير قائلاً: «أن فكرة مقارنة الإنسان عصره بالعصور السابقة أو بانطباعه عن تلك العصور الآتية، برزت للفلاسفة؛لكنها لم تكن يومًا الفكرة المهيمنة على أي عصر».[٣]

يوضح هذا الكتاب تأثير ذلك التسارع الانتقالي المخيف على العقلية الفكتورية وعلى المزاج الفكري العام مشيرًا لتباين الاستجابة بين: مؤيدي المستقبل ومؤيدي الماضي، مسهبًا في دراسة فكرة المقارنة بين الزمنين، وبين الرجوعيين والراكضين إلى أمام.

أنها فكرة تعود جوهريًا إلى عصر التغير، فقبل أن يفكر الرجال كثيرًا وطويلاً بغرائب ازمنتهم، كان لابد من أنهم قد ابتدءوا بالتأمل في أن هذه الأزمنة كيف ستكون، أو قدر لها أن تكون، أزمنة متميزة، بشكل يثير الاهتمام، عن تلك الأزمنة التي سبقتها. لقد انقسم الناس إذاً، إلى هؤلاء الذين ما لبثوا على ما كانوا عليه وإلى هؤلاء الذين استجابوا للتغير: إلى رجال الحاضر ورجال الماضي. إنَّ روح العصر موضع ابتهاج بالنسبة للفريق الأول، وهي موضع رعب بالنسبة للثاني. وهي لكلا الفريقين، موضع ترقب مشوق ومقلق.[٤]

إن تسمية هذا العصر بـ «عصر الانتقال» لم تكن لتأتي جزافًا في التعبير عن امتدادات آثار التصنيع التي لامست بتغييراتها الجذرية جميع الهياكل والمؤسسات الاجتماعية والدينية والسياسية. ففي فترة زمنية لا تتعدى الستين عامًا تعرض نظام الحكم، وخصوصًا السلطة التشريعية، إلى عدة تغييرات شمولية: فصدرت ثلاثة قرارات إصلاحية Reform Bills أعادت تركيب البرلمان في الأعوام ١٨٣٢ و١٨٦٧ و١٨٨٤، حيث أنهت هذه القرارات وبعد تعقيدات وصراعات ومخاوف كبيرة، الهيمنة التقليدية للطبقة الأرستقراطية والمالكة للأراضي الزراعية على البرلمان: إن إعادة ترتيب مراكز القوى السياسية، وبهذه السرعة المرعبة، جاءت متواترة مع تلك التغيرات المحسوسة التي طرأت على البيئة المادية. لقد

ظهرت، للمرة الأولى في التاريخ، المدن الصناعية بخصوصية مشكلاتها كالتلوث والفقر ورتابة العمل والقهر الاجتماعي ومشاكل العمل والاستغلال. وتداخلت هذه المعضلات وعكست التغير الجذري الذي انتاب البنية الاجتماعية وبروز دور الروح النفعية المادية Utilitarianism. فبينما كانت مدينة مانشستر قبل قرنين تقريباً تعتبر «أجمل وأسرع وأفضل المدن بناءً واكتظاظاً في مقاطعة لانكشاير»(٥)، أصبحت بعد الثورة الصناعية رمزاً لعصر متغير: «قد تكون شوارع مانشستر غير اعتيادية، ومنقوشاتها التجارية رنانة؛ قد يكون دخانها كثيفاً، وطينها أشد وحولة ولكن لا تستطيع هذه الأشياء وحدها ولا جميعها أن تحجب صورة مدنية عظيمة تبرز أمام ناظرينا كرمز حقيقي للحضارة، في طليعة مسيرة التقدم، وتجسيداً هائلاً للتقدم».(٦)

وحيث كانت خطوط السكك الحديد تغذي مانشستر وغيرها من المدن الصناعية بالمواد الأولية وبقوة العمل، بدت هذه الخطوط بالنسبة لـ «جون رسكن» Ruskin ولغيره من الجماليين، لتمزق سطح الأرض ولتشق امتدادات الريف الخضراء. وبالرغم من أن القطار استطاع أن يقلص زمن الانتقاء من مكان إلى آخر ويزيد من سرعة التبادل وتوارد الأنباء، كأنه كان كذلك رمزاً لحرمان الإنسان من الاتصال بالطبيعة والتأمل الجمالي-لقد كرر رسكن رفضه لمنجزات التكنولوجيا وذلك من خلال ربطها بالقهر الاجتماعي والروحي الذي فرض على الإنسان من خلال حرمانه من الزمن الكافي لإغناء النفس روحياً في تأمل الطبيعة، الأم. ونتيجة لدخول أساليب النقل الحديثة انكمشت المساحات وتقلصت المسافات وضاعت فرص التأمل الهادي واصبح البلد يبدو صغيراً وفقدت المقاطعات المختلفة شخصياتها ونكهاتها المتميزة وذلك بسبب دخول عنصر السرعة وتمازج الأجواء المحلية في ظل الاقتصاد الإمبراطوري الذي بشر به التصنيع. لقد تزامنت القاطرات مع اختراعات وإنجازات علمية-تقنية أخرى ساعدت في اختصار الزمن وتقريب المسافات ومن ثم في تخلخل شعور الإنسان به. ولم يكن التعجيل في وضع هذه التقنيات موضع التطبيق والاستفادة إلا ليؤكد ذلك التخلخل. ففي عالم متعطش للتحديث ولفوائده، ظهرت البواخر البخارية والمصانع المكننة والتلغراف والتصوير الفوتوغرافي-كل هذه ساهمت في تعزيز الشعور بأن «السرعة» أصبحت فوق قدرة الإنسان على ضبطها وتوجيهها وزادت من الشعور بالغربة في عالم غريب متغير. ولا غرو في أن نتتبع جذور رواية الخيال العلمي Science Fiction إلى هذا العصر المذهول بقدرات الآلة والعلم اللامتناهية في تقديم المعجزات كما هي الحال في روايات العصر الحديث مثل «ماكنة الزمن» لـ «هـ.ج.ويلز» Wells.

ولم تسلم حتى حياة المجتمع الروحية ومعتقداته الدينية من تأثيرات المكتشفات العلمية. فقد تعرضت هذه المعتقدات والتي كانت تعتبر دائماً من أكثر أعمدة الاستقرار الاجتماعي ثباتاً إلى هزات عنيفة أدت إلى تصدع المؤسسة الدينية وإلى ضعف الولاء للكنيسة ولمرتكزاتها العقائدية، وذلك من خلال الرؤى الجديدة التي قدمها البحث العلمي والإضاءات التي طرحتها العلوم الجديدة على عدة عقائد كانت سابقاً في عداد الثوابت. لقد استطاعت الاكتشافات الجيولوجية والفلكية أن تزعزع الأفكار التي كان من المفترض أنها مرتكزة في أصولها على دلالات الكتاب المقدس. فألقت العصور الجيولوجية المستنبطة من دراسة طبقات الأرض ومتحجراتها ضوءاً تشكيكياً على افتراضات المطران «آشر» Ussher وغيره من اللاهوتيين بأن الخلق قد حدث في الساعة التاسعة من صباح يوم ٢٣ تشرين الأول سنة ٤٠٠٤ قبل الميلاد(٧). من ناحية أخرى، حاول داروين Darwin من خلال نظرية التطور الحياتي أن يشكك باليقين القائل بانحدار الجنس البشري من آدم، وذلك بواسطة اكتشاف أجداد الإنسان الجدد مثل النياندرتال(٨).

وفي الوقت الذي كتب فيه الكاردينال «نيومان» Newman كتابه المشهور فكرة الجامعة Idea of a

University والذي أكد فيه بأن الحقائق الدينية واللاهوتية التي وصلتنا يجب أن لا تتعرض أبداً للعقلنة والتشكيك الذي تقدمه العلوم المادية. فقد كانت تلك الحقائق «الأزلية» تتعرض لسيل جارف من التشكيك والإرباك. وحيث عاش الجمهور سعيداً بحلم ونشوة «التقدم اللانهائي» الذي أوحى به ثنائي التكنولوجيا والعلم، طرحت التحريات والحفريات الجديدة في بابل وسومر ونينوى ومصر وفلسطين مفاهيماً جديدة حول قدم الحضارات البشرية وكذلك حول مصائرها. لقد أكدت هذه الآثار حركة التاريخ الدورية وطبيعة الحضارات المتناوبة. وبينما لم تزل دروس كتاب **انحلال وسقوط الإمبراطورية الرومانية** شاخصة في الأذهان، شعر الكثير من المفكرين باللايقين من استمرارية وتواصل «التفوق» الحضاري البريطاني. أن الشعور المرير بغموض المستقبل وبحقيقة أن «الذروة» الحضارية قد تتبعها حالة انكسار ونكوص، أديا إلى زيادة أصوات التحذير من عشوائية ولا انتقائية حركة العصر.

إن حالة اللايقين هذه والتي رافقت تلك الفجوة الحضارية التي تسبب بها التصنيع أدت إلى الاهتمام بالتاريخ كدليل يساعد على فقه الحاضر ويسلح العصر ببصيرة نحو الماضي. ولهذا حاول الكثير من المفكرين أولاً أن يضعوا أسس نظرية تاريخية جديدة في محاولة لتحرير التاريخ من اهتماماته التقليدية ومحدودياته السابقة، فبعد ما كان التاريخ، بمفهومه الكلاسيكي، عبارة عن مجموعة أخبار تقص حياة الملوك ورجال الكنيسة معددة أمجادهم، أصبح التاريخ «الجديد» موضوعاً فلسفياً جاداً حاول أن يبحث تاريخ الحضارات دون عزل الجماهير وحاول بذلك أن يستنبط أنماط التكرار في حركة الماضي للاستفادة منها في دراسة مصير الحضارة المادية الراهنة، وهكذا ظهر الكثير من التنظير. فبرزت مثلا الفكرة القائلة بأن التاريخ يتحرك بشكل تناوبات أو تقلبات دورية Periodicity مما زاد في قلق الكثير من المفكرين حول المستقبل. لقد عبر «توماس كارلايل» عن هذه الفكرة من خلال صورة «الولادة–الموت–الولادة الجديدة» للعنقاء وذلك كرمز لتعاقب الولادة–الشباب–الشيخوخة الحضارية.(٩)

وفي قصيدته الرائقة «ساحل دوفر» Dover Beach عكس «ماثيو ارنولد» الفكرة ذاتها من خلال تعاقب المد والجزر الرمزي وما يصحب ذلك من اختلاجات في قلب الشاعر. ومع تحول مفهوم الزمن والإحساس بالانتقال برز وعي شعبي ملحاح بفكرة التطوير التاريخي مؤدياً إلى تعزيز الاتجاه نحو التاريخ، ملاذا يضفي شيئاً من اليقين على الحاضر.

وكلما زاد تأمل الماضي، تعمقت وطأة الانفصام التاريخي في ذلك المناخ المادي الجديد الذي فرضته الآلة على المزاج الرومانسي الحساس. إن الشعور بالانفصام الحضاري الذي نتج عن تباعد الحاضر عن الماضي وعن تنميط الحياة الحضرية من خلال نوبات العمل وتقنين الحياة اليومية للجمهور بالمقارنة مع ما سبق من حرية وانسيابية في أحضان الطبيعة «الأم»، لقي استجابات متباينة: فبينما قدم الكثير من الأفراد أنفسهم وقوداً لعجلة التصنيع بانتظار آفاق المستقبل الفردوسي المنتظر، وجد العقل الرومانسي نفسه في مأزق سيكولوجي تصعب عقلنته ومن ثم تصعب محاولات الإفلات منه، وهنا برزت مبررات الهروب من الواقع القاسي إلى أقاليم الماضي الخيالي ذي الأبعاد الجمالية كتعويض ذاتي لقبح المدينة الصناعية الجديدة كما هو الحال عند جماعة «حركة ما قبل الروفائيلية» Pre-Raphaelitism (١٠).

لقد عبر «جورج باولت» Poulet عن مأزق المزاج الرومانسي هذا بقوله: «كأن التواصل الزمني قد انفصم في أوسطه، وشعر الإنسان بحياته وهي تخلع ممزقة منه، من الأمام ومن الخلف. إن الجهد الرومانسي لتكوين وجود ما للذات، مستخلصاً من الحدس والذاكرة، ينتهي بتجربة تمزيق النفس المزدوجة»(١١). لم يؤد الشعور بالتباعد عن الماضي إلا إلى اضطراد الحاجة إلى مد الجسور نحو التاريخ وذلك في محاولة لعقلنة الحاضر على أساس أنه

امتداد للماضي، وكذلك للتخلص من ذلك الشعور بالاغتراب في عصر سيبدو أكثر ألفة فيما لو نجحت محاولة بناء منطقيًا تأسيسًا على ماض مفهوم. إن تطور الدراسات التاريخية في هذه الفترة أشر هذا البحث اللاهث عن الجذور، فهو، دون شك، يمثل محاولات فهم الكيفية التي تكون الحاضر بها على سبيل استشراف تطوره المستقبلي. ويأتي هذا الجهد كذلك محاولة لمعادلة الحركة الجارفة المتجهة نحو الأمام، الأمر الذي يفسر عشق الكثير من المفكرين لكل ما هو تاريخي وقديم ومحافظ. ففي كتابه **حول التوفيقية On Compromise** يبحث «جون مورلي» Morley وسواسية فكرة «الأصول» الطارئة على الفكر الفكتوري ويشرح ذلك الاتجاه المهيمن والذي يتلخص في محاولة تتبع كل المعتقدات والأيديولوجيات إلى أشكالها التاريخية، وذلك لغرض إدراك تطورها الحاضر بهدف عكس آفاق المستقبل. ويخلص الكاتب في النهاية إلى أن «الطريقة التاريخية» هي الميزة المركزية في الفكر الفكتوري: «لقد اندفعت إلى الأمام، إذًا، لكن مع ذلك تذكر كيف سينقلب مسار الزمن، يتلوى ويدور حول نفسه بانحناءات متعددة نحو الخلف».(١٢)

لقد تعددت أساليب العودة إلى الماضي الاسترجاعات الرومانسية الفردية، والتي كانت في الغالب تعابيرًا متنوعة للهروب من حاضر قاس إلى ماض أمين مستقر، لتتبلور في اتجاهات فكرية وذوقية منتظمة تمثل تيارًا اجتماعيًا بامتداد جادة متنوعة، منها فنية ودينية وحتى سياسية. ومن هنا يعتبر هذا العصر عصر انتعاش الحركات الإحيائية: كالقوطية والكاثوليكية والإغريقية(١٣)، فبالنسبة إلى البعض بدت الحياة على حافة هاوية لا يسبر غورها، وبدا التاريخ هو الأساس الوحيد لليقين. وهنا يتحول التاريخ من كتاب أخبار مستقر على رفوف المكتبات الجامعة لغبار الزمن، إلى علم ينطلق من صرخات العودة إلى الماضي باضطراد حركة المجتمع اللامكترث نحو الأمام. وكمكافئ لهذه الحركة التي بدت بلا نهاية، زاد التساؤل عن مفهوم ومعنى «التقدم» وعن نسبيته وبالتالي عن معانيه الروحية ونتائجه النهائية. في قصيدته الرائعة «لوكسلي هو بعد ستين عامًا» يعبر اللورد «تنيسون Tennyson» عن هذه النسبية في حركة المجتمع وكذلك، عن ازدواجية أسلوب الاستجابة لعصر التغير: «إلى الأمام، إلى الخلف، إلى الأمام، في البحر اللامحدود، متقلب بمد وجزر أعظم من أن نفقه أنت وأنا» (١٤).

وحيث يتفق «جورج لويس» Lewes على أن التاريخ هو المنظور الصحيح لهم وتتبع الحاضر، يعتبر «رينان» Renan التاريخ هو «فلسفة القرن التاسع عشر الحقيقية» (١٢). وحيث اعتبر لويس عصره «عصر الفوضى الكونية» (١٦) نجد انه يحدد الماضي كمخرج وحيد للتخلص من مأزق الفوضى الحضارية:

إن الرغبة في الإيمان قوية: ولكن القناعات مختلفة: ليس هناك وحدة، لا روحية ولا أخلاقية. في خضم هذا المأزق قد نتمكن في أن نأمل للمستقبل، ولكن لا نستطيع إلا أن نلتصق.. بالماضي: هذا هو الشيء الوحيد الأمين والمتأصل، يجب أن يشكل الماضي أساسًا لليقين ومادة للتأمل.. إن القناعة بأهمية التاريخ هي نتاج عصرنا: إنها المرة الأولى التي ترتبط فيها دراسة الماضي برسالة تستحق الإنجاز: هذه الرسالة هي: عرض تطور الإنسانية، وتكوين علم اجتماعي جديد على أساس ذلك(١٧).

لقد أصبح الاهتمام بالماضي، يكتسب مثل هذه الحساسية الفكرية، تعبيرًا من تعابير هيمنة مفهوم الزمن المتغير: ففي وسط حاضر مزدحم وغير متيقن وأمام مستقبل غامض المعالم، حاول نفر من المفكرين استيعاب الحاضر بوساطة تأكيد مفهوم التطور العضوي التدريجي. لقد وجد هذا المفهوم أفضل تعبيرًا له في «شجرة الوجود» التي ارتجع إليها كارلايل، رمزًا، في كتابيه المهمين: **الماضي والحاضر وفي الأبطال وعبادة الأبطال والبطولي في التاريخ** (١٨). ويحدد الدكتور ارنولد Dr. Arnold الالتزام بالحاضر ومشكلاته شرطًا مسبقًا لمن يريد أن يكتب تاريخًا

إيجابيًا، فيقول: «ينعكس لنا الماضي بواسطة الحاضر. فكلما كان بمقدورنا فهم ورؤية الحاضر، استطعنا فهم ورؤية الماضي.. إن من يتحسس عصره بدقة، حيث يكون العصر بما فيه من خير وشر حقيقة إيجابية ماثلة، هو ذلك الرجل الذي سيتمكن من كتابة وصف حي ومؤثر للعصور الماضية».[١٨] واستطاع «جون رسكن» إن يستنبط مدلولات ومعاني أخلاقية وتطورية، اجتماعية الأبعاد، من خلال دراسته الضخمة لتاريخ فن العمارة، ذلك الفن الذي فقد معانيه وأفرغ نفسه من أية دلالات طبيعية-أخلاقية في العصر الراهن. لقد اكتشف هذا الكاتب والفنان مأزق عصره وأمراضه من خلال دراسة «العمارة» الحديثة التي وضحت له خلل علاقات العمل التي أنجزت هذه الأبنية ومن ثم خلل القرن التاسع عشر الأخلاقي والاجتماعي الذي هو بالتأكيد أحد نتاجات الابتعاد عن الطبيعة والانغماس بمنجزات حركة التصنيع الخاوية روحيًا. ومن ناحية أخرى قدمت مقالات «وليام موريس» Morris الثاقبة بمجملها تاريخًا جديدًا للإنسان معتمدًا على تاريخ تطور علاقات الإنتاج، تلك العلاقات التي اعتبرها موريس الروح الحقيقية المحركة للتاريخ. أما الكاردينال نيومان ورفاقه في «حركة اوكسفورد» Oxford Movement فقد ركزوا على درو الكنيسة «التاريخية» ومراحل تطورها العضوي منذ قرون المسيحية المبكرة وذلك لغرض معادلة الاندفاع المتصاعد نحو المادية والزمنية، ذلك هو الاندفاع الذي كان يدعو إلى تحييد الكنيسة وإغراق سلطانها في عالم منغمس، حتى النخاع، في الدنيوية. فبالإضافة إلى تمجيده للماضي، بإيمانه والتزامه الروحي ووحدته الأخلاقية، حاول نيومان وباستخدام الطريقة التاريخية، أن يبرهن على أن الكنيسة الانجليكانية هي في جوهوها الكنيسة الكاثوليكية في إنجلترا[١٩] وذلك في محاولة للتذكير بالوحدة المسيحية القديمة (في العصر الوسيط) تحت ضلال كنيسة روما. أنها دعوة جديدة للعودة إلى مسيحية العصر الوسيط الموحدة والمهيمنة على كل شيء.

لقد كان لفكرة «التطور» التدريجي وجه آخر. فبالنسبة للكتاب الشباب الذين عاصروا العقود الأولى من القرن التاسع عشر، بدا الاستقرار والوضع الراهن مهددين بانفجار مرتقب للطبقة العاملة التي بدأت بتكوين حركات جذرية، كالجارتية Chartim، تنذرُ بالثورة. وحيث إن ذكريات الثورة الفرنسية ومآسيها لم تزل عالقة في الذاكرة الغربية، حاولت مجموعة من المفكرين التأكيد على التدريجية في التطور-والتغيير وهم يمنون العمال بأن هذه التدريجية هي الطريق الأسلم نحو الإصلاح. إن الرعب من فكرة الثورة كان دائمًا هاجس هؤلاء الكتاب الذين دعوا الطبقات المستفيدة إلى التوفيقية بين «الربح» و «قوة العمل» فقد أكد هؤلاء «بأن التقدم» الذي حققه مجتمع الصناعة في حقول الإنتاج رافقه قهر اجتماعي وكيف فردي وجشع مريع. فبالإضافة إلى تكوينه أول طبقة عاملة في تاريخ العالم، جلب التصنيع واحدًا من أقسى الفروقات بين الأغنياء والفقراء. إن عبادة المال التي استحوذت على عقول الصناعيين الأوائل لم تؤد إلا إلى المزيد من التفكك الاجتماعي ومن ثم التنافر الطبقي إلى درجة جعلت الروائي الكبير «دزرائيلي» Disraeli،رئيس وزراء بريطانيا فيما بعد ١٨٤٥، يميز بين أمتين مختلفتين وعدائيتين تمامًا هما الأغنياء والفقراء.

«**أمتان؛ ليس بينهما تداخل ولا رحمة، كل منهما تجهل عادات الأخرى، وأفكارها، ومشاعرها، كأنهما تسكنان إقليمين مختلفين أو تقطنان أجرامًا مختلفة. تكونهما أنماطًا تربوية مختلفة، وتغذيهما أغذية مختلفة وتسيرهما عادات مختلفة، ولا تحكمهما نفس القوانين.**

«هل تتكلم عن..» قال اغريمونت، بتردد. «الأغنياء والفقراء»[٢٠]

لقد كان لانتصار الثورة الصناعية، بالنسبة للكثيرين وباستثناء منافعها، مرادفات سلبية كالفقر والتلوث والاغتراب والانحطاط الأخلاقي. وبينما كان النمو الصناعي مرادفًا للحركة الاجتماعية، كان البعض يتساءل عما ستؤول إليه هذه الحركات العمياء.

لقد دعى تنيسون إلى عدم الانبهار بالتقدم وإلى التريث والتأمل بعض الشيء معتبرًا «الاستعجال الأعمى» مكافئًا للتأخر، واعتبره آرنولد «مرض العصر الحديث الغريب» فالمستقبل هو سبب تخوف وتأرق الكثيرين خاصة هؤلاء الذين وجدوا في هذه الطاقة الهائلة التي فجرتها الآلة قدرة لا محدودة على التدمير. ومع هذا، كان الماضي دائماً، يستعمل للتذكير بعصر مستقر وكنقطة دلالة. لقد توسم المفكرون في الماضي قوة توجيه لانسياب الحاضر نحو المستقبل.

وفي عصر حائر ومزدحم بأفكار الاقتصاد الحر ومن ثم بأفكار الحرية اللبرالية غير المحدودة، كان هاجس تفجر الفوضى والتمرد يقض مضاجع النقاد الاجتماعيين، وبدت الحاجة إلى مركز سلطة قوي متزايدة. وهنا برز استخدام آخر للتاريخ: كمنطق لتذكير الجمهور بحاجة الإنسان إلى قيادة رشيدة جيدة. فبينما حاول رجال حركة اوكسفورد التأكيد على الكنيسة القديمة كسلطة روحية مهمة في عصر مشبع بالمادية والعلمانية، حاولت طائفة أخرى من الكتاب استخدام العصر الوسيط كتذكير بأهمية الطبقة الأرستقراطية، مفتاحًا للاستقرار الاجتماعي، كمركز قيادة تأريخي مجرب. في كتابه **الثقافة والفوضى**، عبر آرنولد عن أزمة السلطة في العصر الفكتوري بواسطة تحليل قدرة طبقات المجتمع الرئيسية-الأرستقراطية، الوسطى، العاملة- على إدارة شؤون البلاد. لقد بين آرنولد نواقص كل طبقة من هذه الطبقات مشيرًا إلى مكامن ضعفها ومؤشرًا في نهاية المطاف، إلى أهمية النخبة الفكرية The Elite كمرشح أفضل للقيادة. لقد اعتبر آرنولد هذه النخبة المستخلصة من جميع الطبقات والمتخلصة من أمراضها، هي المرشح الوحيد المتحرر من المصالح الطبقية الضيقة. وحاول تتبع جذور فكرة النخبة تاريخيًا، موضحًا أنها تمثل «الثقافة» بمفهومها الآرنولدي، المستنبط من العبقرية الإغريقية المبكرة.. [في] هدوئها، وبهجتها وموضوعيتها اللامصلحية.

وعبر فريق آخر من المفكرين عن قلق المستقبل واللايقين الذي يكتنفه بشكل آخر: الخوف من الانحطاط decadence. ويتضح هذا الهلع من خلال ازدياد تردد فكرة الدورية التاريخية التي تتلخص بان المجتمع يدخل فترات تقدم تتلوها فترات تراجع ونكوص. وأصبح هذا الهاجس اكثر وضوحًا من خلال تشبيه الحاضر بحضارات سابقة «مضمحلة». وهذا بالتأكيد تشبيه للمجتمع مفاده أن حضارة الحاضر قد تلاقي ذات المصير الذي أنهى تلك الحضارات الغابرة المندثرة. ففي **صخور البندقية** **Stones of Venice** قارن رسكن بين البندقية في العصر الوسيط وبين لندن في العصر الجديد. وعبر عن مخاوف الاضمحلال بواسطة تذكير لندن بأسباب تفسخ البندقية بعد عصر ازدهارها وسيطرتها على بحار العالم القديم.

إن اجترار الانحطاط المأسوي لدولة مدينة البندقية يأتي كعنصر لمقابلة مباهاة بريطانيا الإمبراطورية بقوتها وهيمنتها على البحار. ومن ناحية أخرى، قارن وليام موريس في أحاديثه الثاقبة عن الفن والاشتراكية بين الماضي والحاضر: بين روما الإمبراطورية ولندن الإمبراطورية، ومن ثم، بين سقوط روما على أيدي القبائل الجرمانية البربرية، وبين سقوط لندن، على أيدي «البربرية الصناعية الجديدة»، البروليتاريا، ذلك الشبح القابع خلف عجلة الصناعة. وبينما عبر روايات الاحتجاج Novels of Social protest مثل **الأوقات الصعبة والشمال والجنوب وماري بارتون** لديكنز Dickens والسيدة غاسكل Gaskell عن نفس الهواجس، تزايدت الدراسات حول أسباب تفسخ الحضارات القديمة. فكانت فكرة السقوط قائمة دائمًا أمام المفكر آنذاك. وهكذا نجد الشاعر «روزتي» يعبر عن هذا القلق وهو يتأمل في القاعة الآشورية في متحف لندن، حيث يتنبأ بانحطاط لندن بسبب ماديتها البحتة من خلال تأمله في جبروت وأبهة وحسية إله نينوى المجنح. ■

الهوامش

١- مقتبس في: Richard D. Altick ***Victorian people and Ideas*** NY.W.W.Norton &Company,INC), p75.
(جميع النصوص المعربة الواردة في هذه الدراسة هي من ترجمة الباحث).

٢- Altick,p.72

٣- John Stuart Mill, ***The Spirit of the Age*** (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1942),p.1.

٤ - ***Ibid.***, p.1.

٥- مقتبس في: Asa Briggs, ***Victorian Cities*** (London: Odhams Books Lited, 1964), p.85.

٦- مقتبس في: ***Ibid.***,p.83

٧- Altick.pp.98-9

٨- ***Ibid.***,p.99

٩- يراجع: محمد الدعمي، **انتصار الزمن: دراسة في أساليب معالجة الماضي في الفكر الإحيائي** (بغداد: دار آفاق عربية،١٩٨٥)،ص٢٠و٤٥-٥٣.

١٠- حول هذه الحركة الفكرية والفنية المهمة، يراجع: James Sambrook,ed., ***Pre-Raphaelitism: A Collection of Critical Essays*** (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1974).

١١- مقتبس في: J.Kissane, "Tennyson: The Passion of the Past and the Curse of Time", ***ELH,*** 42(1965), p. 85.

١٢- مقتبس في: E.K. Brown and J.O.Bailey, ***Victorian Poetry*** (N.Y. The Ronald Press Company, 1962), pp.164-5.

١٣- حول حركات الإحياء وبعث التراث، يراجع: محمد الدعمي، ص١٧-٢٢.

١٤- مقتبس في: Brown and Bailey,p.165.

١٥- مقتبس في: محمد الدعمي،ص ٢١.

١٦- مقتبس في: R.A. Forsyth, "The Buried Life: The Contrasting Views of Arnold and Clough in the Context of Dr. Arnold's Historiography", ***ELH,*** 35 (June, 1968), p.218.

١٧- مقتبس في المصدر السابق، ص٢١٨.

١٨- مقتبس في المصدر السابق، ص ٢٢٢.

١٩- Jerome H. Buckley, ***The Triumph of Time*** (Cambridge, Mass.: Belknap Press of the Harvard Univ. Press, 1966),p.23.

٢٠- مقتبس في: Sheila M. Smith, ***The Other Nation*** (Oxford: Clarendon Press1980), p.360.

مثولوجيا الخلود في حضارة وادي الرافدين

خزعل الماجدي *

يقول الكاتب الإسباني ميجيل دي أونامونو: كنتُ أتحدثُ إلى فلاحٍ، ذات يوم،واقترحت عليه فرض وجود إله يحكم في الأرض وفي السماء، كما اقترحت عليه أيضاً عدم خلود الأرواح وأنه لن يكون بعثٌ ولا نشورٌ بالمعنى التقليدي المعروف. فأجابني الفلاح قائلاً: وما فائدة وجود الله إذن؟ [١]

يبدو لنا ظهور الدين ورسوخه قائماً، أساساً، على فكرة الخلود، خلود الله من ناحية وخلود الأرواح وعلاقتها بالله في العالم الآخر من ناحية أخرى. وتختلفُ زوايا نظر الأديان في معالجة فكرة خلود الله والأرواح، حسب طبيعة ديانتها ومجتمعها وبيئتها، لكن الأديان جميعاً تتفق بهذا القدر أو ذاك على فكرة الخلود.

الديانات البدائية الأرواحية،مثلاً، كانت ومازالت تعتقدُ بوجود أرواح أبدية تجوب العالم وتحلّ في الأشياء، حيث تروي أساطير الدوغون الأفريقية أنه لم يكن أحد يموت في الماضي، فعندما يشيخ الناس يتحوّلون إلى أفاع ثم إلى يبيان Yeba (شعب من الكائنات الصغيرة غير المرئية) أو إلى نومّو، وينجم عن ذلك أن بعض النومّو هم من الأجداد. وليس في ذلك استثناء، إذ إن الكثير من الجن هم من الأجداد لأنهم ارتفعوا إلى مرتبة أعلى في عالم ما وراء المنظور.[٢]

أما الديانات القديمة متعددة الآلهة فقد أجمعت على خلود الآلهة واختلفت في خلود الإنسان، فبعضها، كالمصرية، أعطت الخلود للإنسان بعد الموت وخصت به أولاً الملوك ثم البشر الصالحين، أما الديانات العراقية القديمة فلم تعط الخلود للإنسان بل جعلته يسعى إليه دون جدوى ثم قد يحصل عليه بصيغ أخرى غير الخلود الأبدي، لكنها أعطت البقاء لروح الإنسان حبيسة في العالم الأسفل.

أما الديانات التوحيدية فقد كرّست الخلود لله وحده ونفته كلياً عن البشر، أما الروح البشرية فباقية بعد الموت إمّا في الجنة أو في النار. لكن الأديان في غالبيتها تجمع على خلود الروح الإنساني بعد الموت وهو ما لاحظه وليم جيمس حين قال: «إنَّ الدين في الواقع، عند الأغلبية من الناس، يعني خلود الروح ليس إلا، وأن الله هو موجد هذا الخلود»[٣]

* شاعر وأكاديمي من العراق.

علينا، أول الأمر، التمييز بين عقيدتين يبدو عليهما التداخل والاشتباك: أولهما عقيدة الخلود وهي العقيدة التي تخصّ الآلهة في تراث وادي الرافدين مع استثناءات بشرية قليلة، وثانيهما عقيدة الحياة بعد الموت وهي العقيدة التي تخص البشر في تراث وادي الرافدين مع استثناءات إلهية قليلة. ورغم أن العقيدتين تلتقيان في منطقة مشتركة إلا أن عقيدة الحياة بعد الموت عقيدة مبكرة سابقة على عقيدة الخلود، فقد اعتقد بها الإنسان القديم في العصور الحجرية القديمة ويدل على ذلك طريقة دفنه لموتاه. أما عقيدة الخلود فهي نتاج ظهور الآلهة في حياة البشر وتأكد عجزه أمام قوى الطبيعة الهائلة، وهي عقيدة أشد رقياً من عقيدة الحياة بعد الموت، لأن زيادة الفصل بين الإله والإنسان عن طريق عقيدة الخلود كان باعثاً أساسياً للتطور الفكري والعقائدي، ومن هذه النقطة نهض الدور الأخلاقي للديانات التوحيدية بل وقد أتاح هذا الفصل طريقاً معبّداً لفهم الحياة ورؤيتها بشكل أفضل.

إن هذا البحث يستبعدُ حقل عقيدة الحياة بعد الموت المرتبط غالباً بالبشر ويحاول رصد عقيدة الخلود وهي تتردد بين الآلهة والبشر في تراث وادي الرافدين، ذلك التردد الذي سنراه واضحاً في خوض الآلهة في الموت ومشابهتهم للبشر وخوض البشر في الخلود ومشابهتهم للآلهة.

لعلّ أول ما يلفت الانتباه، في تراث وادي الرافدين، ذلك الفرق الجوهري بين خلود الآلهة وخلود البشر، فخلود الآلهة خلود ساكن لا يحمل تصاعداً دراميا في طيّاته.. بينما خلود الإنسان ومحاولته لنيله خلود متحرّك تشوبه قوى الصراع التي تجعل منه نشيطاً وحيوياً، ولذلك فقط يتحوّل خلود الآلهة إلى دراما عندما يتعرّض إلى عصف الموت عن طريق نزول الآلهة إلى العالم الأسفل أو صعود قوى العالم الأسفل إلى الأعلى مثل زو، أساج، لابو، إيرا ....الخ.

كذلك يتعرّض خلود الإنسان إلى خلود ساكن سلبي عندما يناله الإنسان تماماً، وقد ناله في كل تراث وادي الرافدين، بشكل مؤكد، إنسان واحد هو أتونابشتم البابلي، أوزيوسدرا السومري ومعه زوجته وقائد مركبه، وبشكل مشكوك فيه الملك (دموزي) والملك (إنميدر-أنّا)، لكن أوتونابشتم ملك شروباك وحكيمها ينال الخلود ويُقصى إلى جنّة الآلهة على الأرض.. إلى (دلمون) البعيدة، هذا الإنسان الذي سيقطع اتصاله تماماً بحياة البشر على الأرض.

إن تعرّض الآلهة إلى حالات الموت أمورٌ أريد بها التعبير عن واحد من شيئين إما إيقاع الطبيعة الذي يقضي بظهور وغياب رموزها كالقمر والشمس والفصول والأمطار والرياح... الخ أو إلى كوارث الطبيعة المفاجئة كالطوفان والزلازل والحروب والأمراض حيث يفلت زمام قوانين الطبيعة التي تمسك بها الآلهة، وفي الحالين نلمح الخروج من المركز الإلهي الساكن إلى المحيط البشري الضاج بالمتحولات. إن خروج الآلهة، من هذا المركز الصارم في سكونه برهةً، سيُنشط حركتهم وسيُضفي الحيوية عليهم، حتى إن عودتهم إلى المركز الإلهي ستكون بمثابة تنشيط المطلق الإلهي ذات الطابع الهيولي الأزلي.

أما نزوع الإنسان نحو الخلود فمتأت من الإشارة إلى عظمته وقوته ورقيّه وقيامه ببطولات كثيرة، لكن البطولات، مهما عظمت، لا يمكن أن تمنح هذا الإنسان خلوداً كخلود الآلهة إلا إذا قام بعمل يشبه ما تقوم به من خوارق مثل إنقاذ الجنس البشري على يديّ أتونابشتم كما تقول أسطورة الطوفان. أما الأعمال الأخرى الأقل من هذا المستوى فجدير بها صيغٌ أخرى بديلة عن خلود الحياة مثل خلود الذكر والتكاثر والمعرفة وغيرها. وفي جميع الأحوال تتلامس أصابع الآلهة مع أصابع الإنسان في منطقة الخلود حيث تُسلّمُ أصابع الآلهة نواميس الطبيعة، لبرهة، للإنسان فيخلد، في حين تتعرّض هي إلى مصير يكاد يشبه مصير الإنسان. إن دورة المصير، بين الآلهة والإنسان، هي في حقيقتها دورةٌ بين الله والنوع البشري

ككل لأن ظهور باحثين عن الخلود، في كل العصور، أمرٌ لابد منه والدافع الفطري إلى الخلود الشخصي أو الرغبة العامة في هذا الخلود يوحيان بأن الغريزة، غريزة ما، ولتكن ما تسمى بغريزة حفظ النوع لها داخلٌ كبير ذلك لأن تحقيق الخلود الشخصي يشبعها.(٤)

خلود الآلهة

« إلى أين تسعى يا جلجامش
إن الحياة التي تبغي لن تجد
حينما خلقت الآلهة العظام البشرَ
قدرت الموت على البشرية
واستأثرت هي بالحياة»(٥)

هذه هي النصيحة الموجهة من (سدوري) إلى (جلجامش) وهو في طريق بحثه عن الخلود، وتكاد هذه الحقيقة تكون مطلقة لا يتناقضُ بها التراث الديني والمثولوجي الرافديني، فالآلهة خالدة والإنسان ميتٌ، فقد وجدت الآلهة لتعيش إلى الأبد وتضبطُ مصائر الوجود والعالم والإنسان، وهي الموجود الرئيسي في الكون والحالّة في كل زاوية فيه، أما الإنسان ثانوي على سطح الأرض كجسد وروح مندمجين وكروح محبوسة تحت الأرض بعد الموت. فمكان الإنسان، في الكون، محدود للغاية أما الآلهة فلها كل أمكنة الكون حتى الأرض وما تحتها، فقد قسّم سكان وادي الرافدين الكون إلى ثلاثة أقسام هي «السماء التي اعتبرت مقر الآلهة والثاني الأرض أما القسم الثالث فهو المابين وهو الذي يفصل السماء والأرض الذي جُسّد بالإله إنليل سيد الهواء. لقد ورد في النصوص المسمارية بأن الأرض تقسم إلى ثلاثة أقسام: الأرض العليا التي يسكن عليها البشر والأرض الوسطى التي اعتبرت مقام الإله (إنكي/ إيا) والأرض السفلى وهي العالم الأسفل أو عالم الأموات»(٦)

إن الآلهة موجودةٌ بشكل رئيسي في السماء بزعامة آنو (إله السماء) الذي يترأس آلهة المجتمع الإلهي ويتجاوز عددهم بضعة آلاف ويسمون (الإيجيجي)، وله سلطة رئيسية على مجتمع (الأنوناكي) وهم خمسون إلهاً يقررون المصائر ومقرهم على الأرض يسيطرون على الظواهر الكبرى منهم سبعة آلهة عظيمة تجوب الأرض بهيبة وعظمة لكنّ لها مقرات أرضية هي المعابد ومقرات سماوية هي الكواكب. لكن المثير حقاً أن الأساطير الرافدينية لا تشير إلى وجود فردوس سماوي بل تؤكد على وجود سبع سماوات، ولعلها بذلك تشير إلى أماكن الكواكب السبعة التي يوجد كل واحد منها في سماء. أما الفراديس الإلهية على الأرض فهما فردوسان: الأول هو (دلمون) تلك الأرض التي تقع بعيدة قصية إلى الجنوب الشرقي من أرض الرافدين في الخليج العربي وهي البحرين، وقد ذكرتها الأساطير كأنها راسبٌ ميثولوجي قديم يذكّر بفردوس مفقود وبعصر ذهبي عاشه الإنسان ولذلك قَصَره على الآلهة، فقد عاش فيه الإله إنكي وزوجته ننخرساج وهما خالقا الإنسان ونظيراه من الآلهة وصفاتهما وأسطورتهما تذكّر بما حصل لآدم وحواء. أما الفردوس الثاني على الأرض (فهو عدن) الذي جاء مطابقاً لما كانت عليه دلمون «ومن المحتمل أن التسمية جاءت من الكلمة السومرية Edin بمعنى السهل أو الأراضي الزراعية السهلة، فبالإضافة إلى هذا المدلول العام يظهر من النصوص السومرية من عصر فجر السلالات الثالث في حدود ٢٤٥٠ ق.م. إن Edin كانت تطلق على المنطقة السهلية الواقعة جنوب مدينة أوما (جوخة) وغربي مدينة لجش وهي المنطقة التي كانت سبب صراع طويل بين هاتين المدينتين كما هو واضح في الوثيقة السومرية التي جاءتنا من إنتمينا أحد أمراء لجش»(٧)

أما العالم الأسفل الذي يناظر الجحيم فتنتشر فيه بعض الآلهة حاكمةً له ومسئولة عن أرواح الموتى وعن جيش من المردة والعفاريت والشياطين التي تستخدمها في إحكام سيطرتها على العالم الأسفل أو

إحداث الأمراض والخراب في العالم الأعلى عندما تريد ذلك،وهكذا فللآلهة كل شيء... الخلود والكون والمصائر،أما الإنسان فله الموت وسطح الأرض بشروط وما عليه إلا طاعة الآلهة. إن هذا الفصل الحاد بين الآلهة والإنسان هو الذي مهّد لتعميق فكرة التوحيد التي تقضي بوجود إله واحد قوي بينه وبين البشر هوّة لا متناهية رغم أنه خالق البشر والتحكّم في مصير الكون والإنسان.

الآلهة بين الموت والخلود

إذا كنا قد عرفنا طبيعة خلود الآلهة، بصورة عامة،في التراث المثولوجي لوادي الرافدين فإن بإمكاننا التعرّف إلى العلاقة بين الآلهة والموت أو بالأحرى الحالات التي ماتت فيه الآلهة من خلال قراءتنا للمثولوجيا العراقية القديمة والتي يمكن أن نجملها في المخطط البسيط التالي:



وعلى أساس ذلك يكون موت الآلهة، في بداية الأمر، إما دائمياً أو مؤقتاً وعن هذين تتفرّع أنواع هذا الموت.

الموت الدائمي للآلهة

كان قتل الآلهة أمراً نادر الحصول في الأساطير العراقية القديمة، وقد تبيّن لنا أن قتل هذه الآلهة يحصل بمرافقة شرطين أساسين: أولهما أن هذا القتل يحصل من أجل خلق جديد للكون أو للآلهة أو للإنسان. وثانيهما أن مادة أجساد هذه الآلهة لا تفني ولعلها لا تنتهي، بل تكون مادة أولية للكون أو الآلهة الجديدة أو الإنسان وهذا يعني موت روحها وبقاء جسدها في كيان جديد.

توضح لنا أسطورة الخليقة البابلية الغاية الكوسموغونية (خلق الكون) مما قتل الآلهة الهيولية القديمة حيث يقتل الإله (إيا) أباه الإله (أبسو) ويبني بيته فوق جسده حيث يصبح إيا إله المياه وأبسو إله المياه العميقة، ويسكن إيا مع زوجته (دام كينا) في هذا البيت وينجبا إبنهما البكر الإله (مردوخ) الذي يكبر ويتوج ملكاً على الآلهة ثم يقوم بقتل الإلهة الأم (تيامت) ويصنع من جسدها السماء والأرض والتضاريس والأنهار وغيرها.

وهكذا يتضح لنا أن أجساد الآلهة المقتولة صارت مادة لصنع الكون الجديد... أي تحول فيها العماء إلى كون مميّز.

أما خلق الآلهة الجديدة (ثيوغونيا) من آلهة قديمة فيظهر ذلك بوضوح في أسطورة خليقة أخرى هي أسطورة (دنّو) الخاصة بأصل الآلهة وهي واحدة من أهم الأساطير التي أثرت على أساطير أصل الآلهة الإغريقية ويظهر في هذه الأسطورة أن الآلهة والعالم وجدوا أولاً مع ظهور الإله (خاين) والإلهة الأرض اللذين أنجبا الإله (أماكندو) وهو إله الحيوانات المتوحشة وإلهة البحر. ويقوم (أماكندو) بقتل أبيه (خاين) ويتزوج من أمه الإلهة الأرض،ومن زواجهما ينتج زوج جديد من الآلهة هما لاخار إله المواشي وإلهة النهر. ويقوم لاخار بقتل أبيه أماكندو والتزوّج من أمه إلهة البحر وهكذا.[8]

وهكذا وجدنا أن هذه الآلهة تقتل لتترك مكانها

لآلهة جديدة وبذلك يكون موتها ضرورياً لاستمرار نسل الآلهة الجديدة.

أما الغاية الأنثربوغونية (خلق الإنسان) فتحيلنا أسطورة الخليقة البابلية إلى عملية خلق الإنسان من دم (كنجو) الإله المعاقب ممزوجاً بالطين، وهناك أسطورة أخرى تذكر أن الإله إنليل اختار مع الإله إنكي والإلهة (ماما) أحد الآلهة الصغار المحتجين أو المعارضين الذي كان اسمه (وي) أو (وي – أيلا) ليذبح ويخلط لحمه ودمه بالتراث، وهناك أسطورة أخرى تقرر أن الإله إنليل يقوم بأمر من آلهة الأنوناكي الموكلة بالسماء والأرض بذبح عدد من الآلهة المسماة (لامكا) وهي آلهة البناء والعمل في منطقة (أوزموا) في مدينة (نيبور) ليخلقوا البشر.(٩)

وبشكل عام نرى أن الآلهة تموت أو تقتل ولكنها لا تزول نهائياً بل تبقى في عناصر الطبيعة (الكون،الآلهة،الإنسان) مستمرة،فالغاية من موتها هي ظهور نسل جديد نشط من الآلهة يحكم سيطرته على الطبيعة أو يخلق من بقايا الآلهة القديمة أو خلق الإنسان الذي سيقوم بدوره بخدمة الآلهة ويساعدها على أعمالها، أي أن التضحية بالآلهة كان يجري لخدمة الكون والطبيعة والخلود ولا يجري تعسفاً أو خطأً حيث تتحوّل الآلهة القتيلة إلى شيء أو هيئةٍ أخرى في الطبيعة وهذا لا يعني زوالاً أبدياً لها.

الموت المؤقت للآلهة

على الرغم من أن العالم الأسفل هو عالم الموت إلا أنه جزء من الكون الذي خلقته الآلهة والذي يجب أن تفرض عليه حكمها وسيطرتها،وهناك آراء تقول إن العالم الأسفل ما هو إلاّ الشكل اللاحق لعالم الآلهة الميّتة المقتولة القديمة (مثل تيامت وأبسو) والتي تحولت بفعل الزمن إلى عوامل شريرة ظهرت منها الأمراض والكوارث بل والموت، لكنّ الآلهة الجديدة لابد أن تحكم هذا العالم وإلا انفجر عليها بالموت في أي وقت.

كان الآلهة يذهبون إلى العالم الأسفل لأسباب مختلفة ولفترات مختلفة. ولذلك انقسمت أنواع الموت المؤقت للآلهة بحسب هذه الأسباب والفترات في الأسطورة السومرية القديمة للإله (كور) واختطافه للإلهة أريشكيجال يقوم هذا الإله (الذي يعني اسمه الجبل أو الشرق أو العدو) باختطاف الإلهة الصغيرة السن أريشكيجال أخت الإلهة إنانا من العالم العلوي إلى العالم السفلي وتبقى هذه الإلهة هناك ثم تتحوّل إلى حاكمة إلهية عليه، ثم تقوم هي باختيار زوج لها من العالم العلوي هو الإله (نرجال) في أسطورة طريفه، وتُنزله إلى العالم الأسفل ليقاسمها مُلك هذا العالم، وهذان هما الإلهان الوحيدان اللذان يقضيان كلّ حياتهما في العالم الأسفل كملكين مع نسل متصل من أبنائهما وأحفادهما من آلهة الطب والشفاء وبرفقة شياطين العالم الأسفل الذين يسببون، الأمراض والأوبئة.. وبذلك يصبح نسل آلهة العالم الأسفل ضد المرض وتلتئم معادلة العلاقة بالإنسان، فالآلهة العليا تمنحه الحياة والقوة، والعمل والآلهة السفلى تمنحه الشفاء الذي هو نوع من أنواع الحياة والبقاء.

الموت المؤقت للإلهين نرجال وأرشكيجال هو موت كاذب فهما يذهبان إلى هناك مخطوفين في بداية الأمر ثم يتوليان حكم العالم الأسفل وإدارته. أما الموت المؤقت الفعلي للآلهة فإنه يفسّر لنا مثولوجيا دورات الطبيعة الشهرية والفصلية والسنوية وبعضها الآخر يفسّر كوارث الطبيعة. وتتميّز أساطير الموت المؤقت للآلهة بحيويتها ودراميتها بل إن هذه الأساطير كانت المادة الأولى لظهور فن الدراما الجماعية أو المسرح القديم لما تتضمنه من عناصر صراع واضحة ومميزة.

إن أساطير الدورات الطبيعية الشهرية تتمثل في واحدة من أعرق وأقدم الأساطير السومرية وهي أسطورة (إنليل وننليل) التي تفسر ولادة القمر الشهرية حيث ينزل إنليل وتنزل بعده ننليل وتحمل في بطنها جنين القمر (الإله نانا) ثم تحمل بعده بإلهين آخرين،وبعده يتم تحرير إنليل وننليل والقمر من العالم

الأسفل بينما يبقى الالالهان الآخران في العالم الأسفل شرط أن يتردد القمر في نهاية كل شهر على العالم الأسفل ليتم تحريره بعد ثلاثة أيام من نزوله هناك. أما الأسطورة التي تفسّر الدورة السنوية للطبيعة وحلول الفصول الأربعة فهي أسطورة نزول إنانا أو عشتار إلى العالم الأسفل يتبعها نزول دموزي أو تموز إلى هناك.

كذلك يفسّر لنا الموت المؤقت بعض كوارث الطبيعة مثل أسطورة (إيرا ومردوخ) التي تشير إلى اختطاف مردوخ العجوز إلى العالم الأسفل واضطراب نواميس الطبيعة، وهذه الأسطورة تنقل محتواها إلى عيد رأس السنة البابلي (أكيتو) حيث تُمثل فيه لتوحي بالاضطراب الحاصل في نهاية سنه، وتمثل عودة مردوخ بداية جديدة تعود فيها الحياة إلى ما كانت عليه متنشّطة قوية جديدة. ويفسر هذا الاختطاف حصول الكوارث والأوبئة وتفسّر عودته عودة الحياة الطبيعية.

وهناك مجموعة أخرى من الأساطير التي لا تتضمن نزول آلهة إلى العالم الأسفل بل خروج كائنات سفلية واشتباكها مع آلهة علوية، هذه الأساطير هي (ننورتا وآساج، تشباك واللابو، شارا وزو) وتتضمن جميع هذه الأساطير مادة درامية خصبة تشير إلى انخطاف سريع للآلهة وانشغالها بمحاربة كائنات سفلى.

إن موت الآلهة الدائمي أو المؤقت أو اختطافها أو نزولها إلى عالم الموت أو اشتباكها مع الموت لا يشير إلى صفة دائمة للآلهة بل ليفسّر ظاهرة كونية، وبذلك تنسجم أساطير موت الآلهة مع أساطير خلودها انسجاماً يدعو إلى الدهشة ويشير إلى بنية عقلية محكمة كان يتمثلها الإنسان العراقي القديم في نظرته إلى الآلهة والإنسان في موضوعي الموت والخلود. ويختلف التراث الرافديني عن التراث المصري في هذه المسألة في عدم جعله البشر يتشابهون مع الآلهه في مسألة الخلود، ويختلف عن التراث الإغريقي في عدم جعله الآلهة يتشبّهون بالبشر في الموت وجوانب الحياة الأخرى، وتبقى خصوصية هذا التراث في انسجامه مع الجوهر الذي انطلق منه.. ذلك الجوهر الواقعي المصطرع الذي يعيش فيه بيئياً واجتماعياً، وقد أكسبت القوى الدرامية الكثيرة هذا التراث خصوبة وحيوية ونضارة يندر وجودها بالإضافة إلى أصالته وبكارته، فهو التراث الأسبق في طرح مشكلات الموت والخلود والمعرفة وغيرها..

إن موت الآلهة الدائمي والمؤقت لا يشبه مطلقاً موت الإنسان أو نزوله إلى العالم الأسفل في المثولوجيا العراقية القديمة فهو موتٌ متحرّك يشبهُ محاولات الإنسان لنيل الخلود،ـ في حين يشبه خلود الآلهة موت الإنسان الأبدي.

خلود الإنسان

ظهر في العصر شبه الأسطوري قبل الطوفان والعصر البطولي بعد الطوفان، في التراث السومري، مجموعة من الملوك والحكماء والأبطال الذين سعوا إلى الخلود وحاولوا نيله. ففي العصر شبه الأسطوي قبل الطوفان نلمح ثلاث شخصيات شبه أسطورية تحاول نيل الخلود وهم على التوالي (آدابا، إنميدر-أنّا، أوتونابشتم) أما شخصية (دموزي) فنرى أنها أسطورية، فهو إله الخضار والمراعي. وقد تحدثّنا عن موته المؤقت ونزوله في أثناء الصيف إلى العالم الأسفل. ولذلك فإننا سنستعيدها عند الحديث عن محاولات نيل الخلود عند البشر قبل الطوفان رغم أنها ذكرت في قوائم الملوك السومريين.

تكاد شخصية (آدابا) تطابق شخصية (آدم)، وتشير قصة أدابا إلى نقاط مشتركة عديدة مع قصة آدم. ولا نريد سرد القصة هنا ولكننا نشير إلى محاولة آدابا، الإنسان الحكيم في أريدو،الصعود إلى السماء وقيام ثلاثة من الآلهة: (إيا) على الأرض، و(تموز وكزيدا) في السماء بغشه ومنعه من تناول شراب وطعام الخلود.(١٠)

الشخصية الثانية الباحثة عن الخلود هو الملك

السومري (إنميدر-أنّا) ملك سبار «الذي استُدعي إلى حضرة الآلهة، ولكن هذا لا يعني أنه نال الخلود وإنما كان استدعاؤه لتسليمه أسرار فن كهانة الفأل أو العرافة Baru فقط، حيث إنه كان واحداً بين سبعة ملوك قدامى ذُكر عنهم في أحد النصوص بأنهم تسلّموا (سرّ آنو) لوح الآلهة، لوح الفأل، أسرار الفأل، أسرار السماء والأرض وأنه علّمها إلى ابنه مما يدل بوضوح على أنه نفسه لم يكن يتوقع أن يبقى خالداً في الحياة ولذلك ورّث ما يعرفه إلى ابنه»[11]

لقد كانت المعرفة بديلاً عن الخلود عند الملك السومري (إنميدر-أنّا) وربما كان ذلك يعني أن المعرفة هي مفتاح الخلود أو أحد أوجهه.

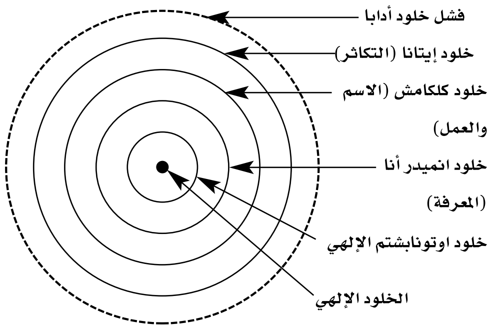
أما الملك الثالث الذي لا يشوبُ خلوده شيء فهو (أوتونابشتم) أو (زيوسدرا) وهو آخر الملوك الأسطوريين قبل الطوفان،حيث توضّح لنا ملحمة جلجامش حصول هذا الملك على الخلود وعيشه بعيداً عن الإنسان عند فم الأنهار في دلمون، وهو الإنسان الوحيد، مع زوجته وقائد مركبه، الذي نال الخلود لكنّ أوتونابشتم عندما حصل على الخلود لم يعد بإمكانه العيش مع الناس أو حكمهم، بل أصبح بعيداً عنهم ولكنه قرب مركز الخلود الإلهي في جنة إلهية لا يصل إليها البشر هي (دلمون) الجزيرة الواقعة وسط الخليج. وأصبح أوتونابشتم يعيش وحدة قاسية بعيدة، إذ لم يصل إليه مغامرٌ من البشر سوى جلجامش، بعد أهوال ومصاعب كبيرة، ووجده ساكناً لا حول له ولا قوة سوى ذلك الأبد الذي لا يعرف ماذا يفعل به. ثم إن أوتونابشتم كان يجهل سر الخلود الذي منحته له الآلهة، فهو لم يعرف كيف يدلّ جلجامش عليه لأنه لا يعرفه، أما عشبة الخلود التي أعطاها لجلجامش فقد كانت هي الأخرى تمويهاً خادعاً لجلجامش لأنها لا تعطي الخلود، بدليل أن الأفعى عندما تناولتها لم تمنحها الخلود أو الشباب لكنها كانت تعطي انطباعاً كاذباً عن تجديد شبابها عند تبديل جلدها الدوري بعد كل سبات، وربما أعطت الأفعى والعشبة معها انطباعاً عن إمكانات الشفاء من الأمراض كالشيخوخة وتجعد الجلد، وربما كان هذا سبب اعتبار الأفعى رمزاً للطب والعشب رمزاً للصيدلة. لقد اختار أوتونابشتم حلّ الخلود الساكن الإلهي لكنه فقد في الوقت نفسه السعي نحو الخلود وعناصره البشرية الدرامية وسلبه هذا الخلود إمكانية معرفته الدقيقة بسرّ الخلود فاختار معرفة كاذبة أو شكلية في عشبة الخلود وفي قشرة الأفعى.

أما في عصر البطولة السومري،بعد الطوفان مباشرة،فنرى في سلالة كيش، وهي الأولى بعد الطوفان، مغامرة البحث عن الخلود عند (إيتانا) ملك كيش فهو يصعد إلى السماء ويجلب نبات الولادة من الإله (آنو) ويتعالج به فينتهي عقمه ويلد ولداً، وهنا يظهر الحلّ العقلاني الثاني البديل عن الخلود، فالخلود يستمر في الأبناء والتكاثر لأنه سيحمل ذريّة الإنسان إلى المستقبل، لكنّ جلجامش يعطي حلاً أرقى وأشد عقلانية وقوة وهو بقاء الذكر عن طريق العمل الصالح بعد أن يثبت في رحلته للبحث عن خلود الجسد البشري استحالة حصول الإنسان،مهما كان بطلاً أو فيه مس إلهي، على الخلود الجسدي وأن الخلود الحقيقي يكمن في العمل الذي يُعلي ذكر الإنسان واسمه بين الناس، ولعلّ جلجامش كان قد أعطى حلاً مشابهاً لخلود الذكر عندما ذهب هو وصديقة أنكيدو إلى غابة الأرز ليضع أسمه في سجل الآلهة والأبطال الخالدين، وكان الخلود عبر الاسم هو أحد المعتقدات الرافدينية الأساسية، فالوليد الحديث يعطي اسما مباشراً، بعد ولادته، ليبقى أسمه هذا يتردد على الألسن وربما عبر التاريخ حتى إذا مات مبكراً، وتعتبر عقيدة الخلود عبر الاسم أساسية في واحدة من وجوهها الذي يشبه بقاء الاسم في سجل الآلهة والأبطال الخالدين وهو ما فعله جلجامش قبل أن يهتدي إلى الخلود عبر الأعمال الصالحة.

إن جلجامش ينتمي إلى سلسلة من أبطال وملوك أوروك بعد الطوفان (وهم مسكي كاشر، إنمركار، لوجال بندا ثم جلجامش). كلّ هؤلاء كانوا مغامرين

وبحثوا عن البطولة والحكمة إلاّ أن جلجامش استطاع التفوق عليهم بعظمته ومغامراته الاستثنائية. فقد وصل إلى دلمون ورأى أوتونابشتم ولكنه رغم طبيعته الشبه إلهيه (حيث أن ثلثيه من الآلهة) لكنه لم يستطع الحصول على الخلود. وهكذا تكون ملحمة جلجامش قد توصلت إلى أن الخلود يكمن في أعمال البطولة والحكمة والقدرة على عبور الأهوال، وأخيراً فإن أعماله العظيمة ستبقى مذكرةً به عبر اسمه.

يمكننا بعد بحثنا في أهم الشخصيات الرافدينية الباحثة عن الخلود وضع نتائج بحثها في الشكل المرسوم حسب الأهمية والاقتراب من جوهر الخلود، فإذا وضعنا الخلود الإلهي في مركز دائرة البحث عن الخلود باعتباره أبعد وأعمق نقطة في هذا السعي فيمكننا أن نضع دائرة أوتونابشتم حوله باعتبارها متحقّقة فيه تليها دائرة إنميدر-أنّا (دائرة المعرفة) تليها دائرة جلجامش (الاسم والعمل) تليها دائرة إيتانا (دائرة التكاثر) ثم دائرة أدابا (فشل الخلود) أو (السعي نحو الخلود دون تحقيق نتيجة) وهي أبعد الدوائر «أنظر المخطط» (١).



مخطط(١)
يوضّح تدرّج أنوع الخلود أثناء الحياة
في التراث الرافديني

إن عناصر الخلود الرافديني تنتقل بأكملها إلى التراث التوراتي بطريقة تكاد تكون متشابهة، ففي «الرواية التوراتية عن الفردوس الأول وسقوط الإنسان، التي استلهمت روايات دينية أقدم، نجد أن الموت يظهر إلى الوجود في نفس الوقت الذي يكتشف فيه الإنسان الفعل الجنسي الذي بواسطته يبتكر الحياة. ومع اكتمال هذين الضّدين المتعاونين يدخل الإنسان في الزمن المادي ويهبط إلى الحضارة ليبتدئ الحضارة. لقد جلب آدم وحواء على نفسيهما الموت بعد أكلهما من ثمرة الجنس المحرّمة ولكنهما قد اختار لذريتهما من الجنس البشري نوعاً آخر من الخلود، هو خلود النوع الناجم عن دينامية المتناقضات، لا خلود الفردوس الساكن الذي يشبه العدم»(١٢).

وإذا كان الخلود الإلهي مستحيلاً على البشر فقد أعطى التراث الرافديني حلولاً أخرى للخلود عن طريق المعرفة أو العمل أو التكاثر، وهي الحلول الواقعية التي يعمل بها الإنسان المعاصر لكي يضمن خلوداً ما، فحلُّ التكاثر،وهو حلّ شعبي، يمارسه الناس غريزياً لبقاء الذرية والنسل وحفظ النوع البشري، وكذلك الاسم. أما العمل الصالح فهو حلّ يسعى إليه الناس القادرون على تقديم عمل نافع ومفيد يُذكرون به. وحلّ المعرفة هو حلّ خاص تسعى إليه نخبةٌ من الناس العلماء والحكماء والمتبصرين لتقدّم إلى الإنسان ما عجز عنه العمل والتكاثر. وتتضمن جميع هذه الحلول نوعاً من المعاناة والحيوية والنشاط الذي يتحقق بعدها هذا النوع أو ذاك من الخلود. ولو نظرنا بعمق إلى هذه الحلول أو العناصر لوجدنا أنها وجدت في الفردوس متجاورة مع بعضها، ففي جنة عدن التي ذكرت في التوراة، والتي كانت تشير إلى مكان ما في جنوب وادي الرافدين، هناك شجرة الحياة المحرّمة (وهي شجرة الخلود) وهناك (شجرة المعرفة) التي تفتح البصر والبصيرة، وكان آدم قد سمّى الأشياء كلها حتى يحددها ويعرفها. لقد كانت هذه عناصر الخلود في الجنّة الإلهية الساكنة، ولكن ما إنّ حلّ العقاب الإلهي بآدم، لأنه أراد معرفة سرّ شجرتي الحياة والمعرفة، حتى ظهر سعي آخر نحو الخلود عبر (التكاثر والعمل) فقد أصبح التكاثر بديلاً عن شجرة الحياة واصبح

العملُ بديلاً أو طريقاً إلى المعرفة، وعرف آدم وحواء الجنس وبدأت (بعد طردهما من الفردوس) مرحلة الحمل والنسل على الرغم من تضمنه الألم كنوع من العقاب، وكذلك كان العمل عقاباً لآدم لكي يستمر في الحياة. وهكذا كان العقاب الإلهي القاضي بمنع منح الخلود الإلهي فاصلاً باتجاه خلود إنساني من نوع آخر عبر العمل والتكاثر، وبذلك ضمّ التراث الرافديني عناصر الخلود كلّها (الحياة الأبدية، المعرفة، الاسم، العمل، التكاثر) وستكوّن هذه العناصر فلسفة الخلود الرافديني في العراق القديم ولا يمكن بدونها التعرّف إليه. في مقارنة سريعة بين التصورات والحلول التي قدّمتها الحضارتان العراقية والمصرية، نجد أن الحضارة المصرية قدّمت حلولاً أكثر خيالية وأقل واقعية في حقلي حياة ما بعد الموت والخلود. فقد حفل التراث المصري باهتمام قلّ نظيره لحياة ما بعد الموت للملوك أو لعامة الناس، فهي حياة مكملة للحياة الدنيا وليس هناك إلاّ حاجز الموت الرقيق الذي يعني ببساطة تعرض الإنسان لمحاكمة شاملة لأعماله يقوم بها أوزريس وحاشيته فأما أعمال سيئة يعاقب عليها بالتدمير من قبل مردة العالم الأسفل أو أعمال جيدة يكافأ عليها بالعيش في فردوس العالم الأسفل مع أرواح الخيّرين. أما الملوك فلهم فردوس سماوي شمسي يعيشون مع الآلهة مباشرة بعد الموت.

وهكذا يمكننا القول إن التراث المصري لم يناقش الخلود في أثناء الحياة ولم يفكّر به، بل اقترح له شكلاً بعد الموت. وهو عكس ما فعله التراث العراقي الذي أهمل الخلود بعد الموت واقترح أشكالاً للخلود في أثناء الحياة، وبكلمة أدق قبل الموت.

والحقيقة أن سبب هاتين الطريقتين المتناقضتين في التفكير له علاقة أكيدة بطريقة النظر إلى الملك والملوكية، فالعراقيون القدماء كانوا يرون أنّ الملوكية تنزل من السماء على مدينة أو شخص ليحكم كنائب بشري للإله على الأرض. أما المصريون القدماء فكانوا يرون أن الملك أو الفرعون هو إله هبط من السماء، أو من مجمّع الآلهة، ليحكم على الأرض بين البشر بالعدل والمساواة، وما إن تنتهي مهمته فإنه يعاود الصعود إلى السماء ليلتحق بالآلهة مباشرة، وهو ما دفع المصريين إلى اختراع سيناريو الخلود للملوك بعد الموت، وهو سبب ظهور التحنيط لأجساد الملوك، في بداية الأمر، خوفاً على أجسادهم الإلهية من التلف لكي تلتحق بأرواحها بعد الموت.

أما الفكر العراقي القديم فقد ظلّ متوازناً لأنه كان يرى في الملك شخصاً عادياً آيلاً إلى الفناء والزوال. ولذلك تركّز الجهد الفكري والثقافي والعملي لإيجاد الخلود قبل الموت ولمّا اصطدموا بقوة بصخرة الموت اقترحوا بدائل للخلود كما عرفنا. وبذلك تكون الديانة اليهودية، من خلال أسفارها التوراتية، قد جمعت بين النقيضين العراقي والمصري. فهي تذكر في بداية سفر التكوين عناصر الخلود الرافديني بطريقة قصصية جديدة (آدم وحواء). وتحتفظ بقصائد الأسكاتولوجيا البشرية وعقائد ما بعد الموت في رسمها للطريقة التي سيكون عليها المتوفى بعد الموت. فهي تعيد انتاج أساطير الخلود الرافدينية في قصة آدم وحواء وتعيد ترتيب سيناريو الاسكاتولوجيا المصرية في عقائد ما بعد الموت.

والحقيقة أننا نلمح الجذرين الرافديني (في موضوع الخلود) والمصري (في موضوع الاسكاتولوجيا) في تراث الأمم القديمة كلّها بطريقة أو بأخرى وربما احتجنا إلى الكثير من البحوث المقارنة الدقيقة لمعرفة الاتصال الحضاري في هذا الموضوع. ■

مراجع البحث

١- عويس، سيد: الخلود في التراث الثقافي المصري، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٩٦ ص ٥٤.

٢- فرويليش، ج.هي: ديانات الأرواح الوثنية في أفريقيا السوداء. ترجمة يوسف شلب الشام ط١،دار المنارة للدراسات والترجمة والنشر. اللاذقية ١٩٨٨ ص ١١٢.

٣- عويس، سيد: المرجع السابق.

٤- نفسه ص ٥٨

٥- باقر، طه: ملحمة جلجامش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام - الجمهورية العراقية، بغداد ١٩٨٠ ص ١٣٥.

٦- سعيد، د.خليل: معالم من حضارة وادي الرافدين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالدار البيضاء. ٢. الدار البيضاء ١٩٨٤ ص ١٢٤.

٧- علي، د. فاضل عبدالواحد: من ألواح سومر إلى التوراة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩ ص٢٥٥.

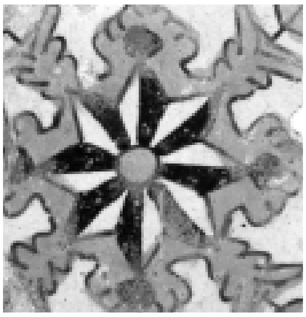
٨- حنون، نائل: عقائد ما بعد الموت في حضارة بلاد وادي الرافدين القديمة، دار الشئون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦ ص ٨٥.

٩- رشيد، د.فوزي: خلق الإنسان في الملاحم السومرية والبابلية مجلة آفاق عربية العدد ٩ السنة ٦ أيار، بغداد ١٩٨١ ص ١٩.

١٠- لابات، رينيه: المعتقدات الدينية في بلاد وادي الرافدين (مختارات من النصوص البابلية، ترجمة البير أبوناود. وليد الجادر، جامعة بغداد، بغداد ١٩٨٨ ص ١٧٤٤.

١١- حنون، نائل: المرجع السابق، ط٢.

١٢- السواح،فراس: لغز عشتار، ط٢، دار غربال، ط٢، دمشق ١٩٨٦ ص ٢٠٦.



الحاسوب و النقد الأدبي[1]

تأليف بول دولاني[2]

ترجمة: نجيب غزاوي *

يعرف الناس جميعًا أسطورة الخادم الآلي، مثل مطلق الجان أو وحش فرانكنشتاين أو تمثال الحقيقة٣. لقد كان هؤلاء الخادمون أقوى من أي كائن بشري، غير أنه من الصعب إعطاؤهم التوجيهات، إذ كانوا يتجاوزون الحدود أو لا يحققون المطلوب، وربما كان بإمكانهم الانقلاب على أسيادهم. وترمز أساطير الخادم الآلي إلى علاقتين كانتا، وتظلان، غير مناسبتين عمومًا ومشوهتين، بين السيد والخادم وبين البشر والآلات.

عندما بدأ النقاد الأدبيون باستخدام الحاسوب، منذ أربعين سنة تقريبًا، ظنوا أنهم قد وجدوا فيه «تمثال الحقيقة» المخلص الذي سيساعدهم في مهماتهم: ينبض بالحياة حين الطلب ويصبح، عندئذٍ، عاملاً مخلصًا، ويعود تمثالاً من طين حين تنتفي الحاجة إليه. وكوّن النقاد الفكرة نفسها تقريبًا، حين ظنوا أن الحاسوب سيستيقظ ويقوم بالعمل ثم ينام. وتجاوز النقاد بفضله النزعة الانطباعية حين قدّم لهم براهين ثابتة عن كل الحقائق التي يحملها العمل الأدبي، وأصبح من أقوى القراء، ذلك أنه اكتشف في النصوص الأدبية أفكارًا لم تتمكن أعين النقاد القاصرة من كشفها.

أما في أيامنا هذه، وحين نعيد تفحص العمل الذي تم ضمن هذا التطور، خلال عشرات السنين الأخيرة، يعترينا شعور مسيطر من الخيبة، فقد أكد الفلاسفة والنقاد، في السبعينات، وبشكل مقنع، أن الحاسوب لن يتمكن أبدًا من «القراءة» مثل الكائن البشري، أو أن يقدم «تأويلات» للنصوص. وفي الفترة الأخيرة، أعلن مارك اولسن (Mark Olsen) أن الفشل العام (للدراسات الأدبية بمساعدة الحاسوب) قد أثر تأثيرًا ذا دلالة على جماعة الباحثين في كليتهم. وقد تبين أنه، بعد عدة نجاحات أولية في مجالات مثل التطابقات أو نسبة نص إلى كاتب، لم ينجح (النقد بمساعدة الحاسوب) في التطور بشكل منتظم: فقد صعد جبالاً عدة، غير أنه لا يؤمل منه أبدًا أن يصل إلى القمر.

ولا يبدو أن برامج التحليل النفسي الأكثر تطورًا، والتي تعتمد التحليل الآلي والذكاء الصنعي، كانت

* كاتب من سوريا.

قادرة على استيعاب تعقيد النصوص الأدبية. فباستطاعة برنامج ذكاء صنعي أن يجمع المعرفة في مجال محدد مع سيناريوهات لفقرات نموذجية يمكن أن تنتج في مجال معين، ويعتبر «سيناريو المطعم» لروجيه شانك (Roger Schank) مثالاً معروفًا عن هذا الأمر، ولكن يبدو أن من جوهر السرد الأدبي أن يحتل حيّزًا تتشابك فيه مجالات مختلفة، ويبدع تأثيرات – مثل السخرية والمرح أو الترابط- لا يستطيع الحاسوب أن يكشفها.

لنأخذ مثال الفلنديين اللذين يذهبان إلى بار. فبعد ساعة من الصمت يقول أحدهما: «حسنًا، كيف الحال؟» وبعد ساعة يجيب الفلندي الثاني: «نحن هنا من أجل الشراب، أم من أجل الكلام؟». يشير غريغوري ألمر (Gregory Ulmer) إلى أن مثل هذه القصص «تركز على الخروج من المألوف»، ولكن ضمن سياق ما هو متوقع بشكل طبيعي. وتقدم القصة «جانبين للعملية نفسها –المنطق والقصة المضحكة– ومن الصعب أن نفهمها دون الانتقال المستمر بين الاثنين». ويستطيع برنامج ذكاء صنعي «فهم» ما يفعله الناس الذين يرتادون بارًا، غير أن مجالات أخرى تعتبر أساسية هنا. دون أن تبرز بشكل واضح: الفرق بين الفلنديين وغيرهم من الجنسيات، وبين صداقة الذكور وصداقة الإناث، وبين الاعتدال والسكر، وهكذا دواليك، وإذا صح هذا الأمر في قصة مؤلفة من ثلاثين كلمة، تبدو لنا فرص النجاح في تحديد الحركة بين السرد وسياقه، في عمل من مستوى رواية، قليلة.

ما النقد الأدبي؟

غير أن هناك أسبابًا أخرى لانحسار الدراسات الأدبية بمساعدة الحاسوب. ويمكن لأصحاب المدرسة التي تعتمد المساعدة بالحاسوب أن يبرهنوا أنهم سيتابعون تقدمهم في السيطرة على معالجة المؤشرات الأدبية وتدقيقها، ولسوء حظ هؤلاء، إن فكرة «التقدم» نفسها، في النقد الأدبي هي الآن موضع شك باعتبارها طموحًا أخرق نحو «العملية» -كما تعتبر هذه الفكرة آخر أنفاس الحداثة.

لم تنطفئ شهرة البنيوية الأدبية نتيجة عدم قدرتها على كشف البنى المعقدة في الأعمال الأدبية، ذلك أن المنهجيات البنيوية نفسها تنتج هذه البنى بسهولة. لقد ماتت البنيوية لأن النقاد تعبوا من استخدامها، فقرروا، ببساطة، أن يتجاوزوها تاركين وراءهم أرضًا محروقة، مثبطين همة كل راغب في أن يحتلها. ولقد أهمل مشروع بناء فن شعر شمولي باعتباره «هذيانًا علميًا تافهًا»، وأصبح النقد سلسلة من التأويلات، دون هدف وغاية.

ومما يثير الاستغراب، أنه إذا أصبح النقد الأدبي نظامًا بسيطًا لصيغة تنظم التأويل، فإنه لا يزال باستطاعة الحاسوب أن يجد مكانًا له، شرط أن ينسجم مع هذه الصيغة، فلا يعود ضروريًا بالنسبة للباحثين أن يقفوا أمام لوحة الأزرار وأن يكتبوا برامج من أجل تصنيف الخصائص اللغوية لنص ما. ذلك أن الحاسوب يقدم عالمًا رمزيًا ومصطلحات يمكن أن تستوعب الخطابات الجديدة التي لم يوفها النقد حقها أبدًا. ويمكن لهذه الخطابات أن تحمل هالة من المجد العلمي، غير أن استخدامها سيبقى استكشافيًا أو ترفيهيًا فقط.

وحتى فترة قريبة، اعتبرت ثنائية للسانيات البنيوية أهم أول مثال على عملية امتلاك الخطاب هذه من خلال تقديمها لغة لانتربولوجيا ليفي-شتراوس البنيوية ولغة البنيوية الأدبية فيما بعد. لقد كان من ميزات سوسور أنه لم يكن ناقدًا أدبيًا: إذ يمكن للناقد أن يضع مبدأ مثل «لا يوجد سوى الفروق، دون أطراف إيجابية»، ويستخدمه في الأدب دون استثناء. وبذلك يصبح ما ينسب إلى نظام دقيق في اللسانيات، سلسلة مجازية ذات إنتاجية عالية في النقد الأدبي.

ويبدو أن النقاد قد اكتسبوا، خلال العصر الذهبي القصير للبنيوية الأدبية، بين عامي ١٩٦٥–١٩٧٠، دقة وسلطة بفضل تطبيق خطاب خارجي، غير أن ما بعد

الحداثة قد هدم الثقة بالخطابات الفخمة، سواء كانت بنيوية أو فرويدية أو ماركسية؛ ووجد النقد نفسه، مرة ثانية، سجين حلقته الاستكشافية نفسها. أضف إلى ذلك أن انهيار البنيوية قد قاد إلى نوع من عدم الثقة في كل طموح نحو تأويل متميز. ويستخدم التأويل، في الوقت الراهن، أية وسيلة مستعارة من أنظمة متعددة وغير متناسقة، ومهملة بشكل كبير. وتبقى الخطابات الخارجية مطلوبة، ليس باعتبارها شرعنه للنقد، بل كي «تحمل»، كما يحمل زي اللباس، في الحواضر، الأساليب المحلية أو أساليب العصر. ويميل التمييز بين النصوص الأدبية الأصلية والشروح إلى الزوال. وتختلط الخطابات ضمن الفوضى، وتحول النصوص التاريخية أو القانونية إلى أدب والعكس بالعكس، ويبدو أن العلوم الإنسانية تنشغل في نسج «نص عالمي» وحيد وعملاق.

النقد الأدبي والحيّز الرمزي للحاسوب:

يقوم النقد المعاصر على مزج النصوص وعلى الحجم المتزايد لوحدة التحليل الأدبي وعلى التناصّ باعتباره نظام علاقات بين كتل متجاورة للخطاب، ويتوافق هذا التوسع للحقل الأدبي مع انتقال الاستعارات الأساسية: فبالقدر الذي تأفل فيه البنية، تحتل «الشبكة» مكانها كنسيج تقاطعات دون تراتبية أو مركز. يقول بارت : (Barthes) «ليس العمل الأدبي صرحًا أبدًا». «إنه اقتراح يشعبه كل شخص كما يشاء، وكما يستطيع: أعرض عليكم مادة دلالية لتتفحصوها مثل لعبة التمرين»[4]. وقد بدأ هذه الانتقال منذ عام ١٩٧٠ مستبقًا تحولاً مماثلاً في المعلوماتية: إي قدوم معالجة المعلومات النصية بالتوازي مع الحساب العددي وإدخال الحواسيب كوحدات معلومات منفصلة في مجال أوسع هو الشبكة. ونقترب الآن من شبكة تشمل العالم، إنها ستكّون البنية التحتية لوعي عام حقيقي متجاوز لكافة الحدود الوطنية والفضائية. وفي الوقت نفسه الذي تمتد فيه الشبكة على شكل خدمة معلومات شاملة، فإنها تميل إلى «التوافق» مع أجهزة الإعلام ووسائل الاتصال عن بعد؛ وأبعد من ذلك، إنها تميل إلى التناغم مع الأنظمة الكلية في مجتمع المعلومات المستقبلي.

وكي نحاول أن نتوقع تأثيرات هذه التقانات الجديدة، فإننا نلتفت طبعًا، نحو المقارنة التاريخية الأكثر قربًا، أي غزو الطباعة والمخطوطات في العصر الوسيط. ومع ذلك، يلاحظ ألفان كيرنان (Alvin Kernan) أنه كان يجب الانتظار أكثر من مئة عام كي تتمكن حضارة مطبعية حقيقية من أن تفرض نفسها في العالم الأدبي. وكما هو الحال مع الحاسوب، خاف الناس من المطبعة باعتبارها اختراعًا ميكانيكيًا، فلم يمتد تأثيرها إلا بشكل تدريجي باعتبارها أولى التقانات الكبرى الحديثة التي ابتكرها العقل، والتي عدّلت قدرات ذاكرتنا والتحليل والاتصال وزادت منها في الوقت نفسه. وتشمل التقانات الأحدث، من النوع نفسه، وسائل الاتصال عن بعد وأجهزة الإعلام والمعلوماتية الآن. أما الميزة الأكثر دلالة فهي إنتاج تأثيرات جانبية ونتائج غير متوقعة، على عكس التقانات الميكانيكية أو الصناعية التي تعتبر أكثر التصاقًا بالإنتاج المادي. لقد كان من السهل أن نرى أن المطبعة ستنتج كتبًا رخيصة جدًا؛ غير أنه لم يكن باستطاعة أحد أن يتوقع، بالتفصيل، مساهمة المطبعة في حركة الإصلاح الديني أو في صعود الفردية البرجوازية أو في الاستفتاء العام. وكذلك كان الأمر حين جرى البحث في تحديد تأثير المطبعة في النقد الأدبي، فقد استطعنا أن نظهر بسهولة التأثيرات المباشرة في تطور الفهرس والمكتبات أو أنظمة الشروح أو المراجع. غير أن الشيء الأهم على المدى البعيد، كان التغيرات الناتجة عن الازدياد الواضح للنصوص (فكانت الكمية تتحول إلى النوعية) وعن الاستعارات المتأتية عن فكرة الإنتاج الآلي. وكان انبثاق أجناس أدبية جديدة أكثر أهمية، رغم بعده عن الاختراع نفسه، ونذكر، بخاصة، ظهور الرواية.

كذلك هو الأمر بالنسبة للحاسوب، فإن ما أثر أولاً

على المشهد الأدبي، كان فعالية التقنية المباشرة: إنه عصر «تمثال الحقيقة» في الخمسينات، حيث كلف الباحثون الآلة بالقيام بالمطابقة وحساب الكلمات. ولكن، وعبر عشرات السنين، وبخاصة منذ وصول الحاسب الصغير، منذ خمس عشرة سنة، أصبحت تأثيرات المعلوماتية منتشرة اكثر فأكثر، وأصبحت، لذلك، أكثر عمقاً. ومن البديهي أن يكون تنفيذ مهمة ما بواسطة الحاسوب أقل دلالة من إبداع نوع جديد من البيئة العقلية، من خلال وجوده. وتسمح هذه البيئات باستخدام استعارات جديدة وصيغ جديدة للاتصال تتسلل بالتدريج إلى مجال النقد الأدبي. لقد لاحظنا، فيما سبق، كيف نفذت الثنائية إلى دائرة النقد انطلاقاً من اللسانيات البنيوية: وحاول بعض البنيويين، فيما بعد، العمل مباشرة ضمن الترقيم الثنائي الذي تستخدمه المعلوماتية لتمثيل المعطيات على مستوى الآلة. غير أننا أكدنا أن ليس هناك من قواعد ثابتة بالنسبة لمكان مثل هذه الاستعارات في النقد. فلم تكن الاستعارات الكلاسيكية نظامية، غير أنها قدمت صوراً مثمرة لنوع خاص من النقد: أسطورة المغارة لدى أفلاطون، والتطهر لدى أرسطو، و«غابة الرموز» لدى بودلير، والصندوق المزين «لدى النقد الأمريكي الجديد....الخ». لقد حرضت هذه الاستعارات الإبداعية النقد وربطته بروح العصر. أما ادعاء المزيد فيعني اعتماد الفكرة المزيفة التي ترى أنه يمكن للأدب أن يرتبط بخطابٍ سيدٍ خارجي.

وإذا كان ليس بإمكان النقد أن يقتصر على مثل هذا النظام الصغير، فليس للاستعارات المأخوذة من المعلوماتية صلاحية مميزة، سواء باعتبارها وصفاً للتأثيرات الأدبية أو إشارة إلى تطور نحو علم للأدب يثبت سلطته. ليست مثل هذه الادعاءات سوى خداع ينشره، بطريقة استراتيجية، هؤلاء الذين يحاولون الانتصار في نظام التقليد الذي لا يرحم، ويحكم النقد المعاصر. ومنذ ثلاثين سنة، كان باستطاعة النقاد الذين يستخدمون الحاسوب أن يعلنوا انهم يستخدمون وسيلة جديدة قوية للتحليل، ووسيلة ستلغي النقد الانطباعي الذي لم يكن يعتمد أية آلية للبرهان، ولقد زالت هذه الادعاءات، فلم يعد الحاسوب آلة بمعنى الوسيلة، بل أصبح مبدعاً لمجال توجيهي جديد للتفاعل بين الإنسان والآلة نستخدم استعاراته بالبساطة نفسها التي يعتني فيها الفلاح بقطيعه.

النص الناظم١ والنقد الأدبي:

يشكل النص الناظم مع مصطلحاته الكتلية[٦] وعلاماته وأطره، قطاعاً هاماً من هذا المجال. ويؤكد جورج لاندو (George Landow) أن النص الناظم يشغّل، على الفور، مفاهيم مثل التناص والانشطار والانزياح التي يستخدمها كل من ديريدا وتودوروف وكريستيفا وبارت وفوكو. ومع ذلك فإن التماثل بين المجالين –النص الناظم والنقد– هو نتيجة لتطورات مختلفة. إن تناثر النص وانزياحه الذي قال له البنيويين يعود إلى الستينات والسبعينات. كما أن استخدام مفاهيم النص الناظم على الحاسوب قد بدأ في أوائل الستينات، رغم أنها قد استوحيت من خلال اقتراح فانفار بوش (Vannevar Bush) عام ١٩٤٥، غير أن النقاد الأدبيين البنيويين لم يكونوا يستخدمون الحاسوب إلا قليلاً، بينما كان روّاد النص الناظم، مثل اندرييس فان دام وتيد نيلسون (Andries Van Dam & Ted Nelson)، يعملون في مجال المعلوماتية ولم يدينوا بشيء لبارت وديريدا والآخرين.

لقد حكم النقد الأدبي الفرنسي، منذ بداية الستينات، الأفكار السائدة حول حدود العمل الأدبي، ومكانة الكاتب والسرد التسلسلي، الخ. وفي الفترة نفسها، تم تطوير برامج النص الناظم على الحواسيب المركزية، وبخاصة تطوير أنظمة معالجة الوثائق لعدد كبير من البرامج والمحفوظات، وكانت هاتان المجموعتان تعملان في اتجاهين مختلفين: قام النقاد الفرنسيون باجتثاث النصوص الأدبية من بعدها في الكتاب، بينما قام مبرمجو النص الناظم بالعمل على تكامل الوثائق الصغيرة ضمن بنية معقدة من كتل

البلاغات وعلاقاتها.

أكد الذين بدأو بتطبيق تقانة النص الناظم على الدراسات الأدبية في جامعة براون (Brown) ، في نهاية السبعينات، على الأهمية التي منحها فان دام لتجميع الوثائق في مخزن واسع. كانت النصوص الأدبية الأولية مرتبطة بشروح وبكتل نصوص أو رسوم بيانية، مرتبطة بها، وصادرة عن اختصاصات أخرى. ومنذ سبع سنوات فقط، شرع النقاد في إقامة علاقة مباشرة بين نظريات الأدب الفرنسي واستخدام تقنيات النص الناظم، والعلاقة واعدة، رغم تولّد اتجاهين مختلفين. يتمثل الأول في اعتماد بنى النص الناظم ومفرداته التقنية في التحليل الأدبي، وينسجم هذا الأمر مع الغزوات المتتالية التي تعرّض لها النقد من قبل خطابات خارجة عنه، كما أشرنا إلى ذلك سابقاً. ويتمثل الاتجاه الآخر في تطور نوع جديد من الكتابة مؤلف من النص الناظم والعناصر المرافقة للنص[٧]، بدل اعتماده على الشكل التقليدي للكتابة، وهنا يمكننا الحاسوب من إقامة علاقة بين الكتاب والقارئ تدعمها برامج مثل Storyspace و Hypercard. ويصبح الحاسوب بالنسبة للمؤلفين أداة يؤلفون بواسطتها وينفذون عملهم، أما القراء، فإنهم يختارون علاقات تخلق تجربة حقيقية فريدة من بين احتمالات مختلفة، في كل مرة يطلعون فيها على العمل.

ليس من المدهش أن تكون المرحلة الأولى في العمل حول السرد في النص الناظم قد تركزت على مسألة البنى السردية. فعلى المستوى البسيط جداً، يكون السرد عبارة على تموضع تتابعي لعناصر تتجه من الشمال إلى اليمين (باللغة الأجنبية طبعًا)، عناصر يتطاول حجمها، من الرسائل الفردية، إلى الحلقات والفصول. ويجد التقديم المكاني لهذه العناصر نفسه منسجمًا بطريقة أو بأخرى مع فقرة زمانية. ويستخدم السرد في النص الناظم، بشكل نموذجي، وحدات سردية مستقلة تتراوح بين الجملة والفقرة ويمكن أن يقدم السرد في النص الناظم عددًا كبيرًا من المسارات عبر بنى الكتل والعلاقات التي أسسها المؤلف وذلك بدل الجريان المنتظم للكتل من الأعلى إلى الأسفل.

ويمكن للنص الناظم أن يبدع سردًا «بدرجة الصفر» متحررًا تمامًا من المتطلبات التعاقبية للعقدة التقليدية. ولكن هل يقدم النص الناظم شيئًا أفضل من كتب الستينات التي كانت تنتشر على شكل أوراق مفككة كي يستطيع المرء خلط أوراقها وقراءتها كما يشاء؟ والسؤال الذي يثير نفسه: أين نستطيع أن نضع موضوع النقد، إذا قدم العمل على شكل متاهة احتمالات؟ يقول جورج لاندو، في التقديم المفيد الذي قام به لمسألة السرد في النص الناظم: «بما أن بعض أخصائيي السرد يزعم أن القضية تتعلق، في النتيجة، بوحدة نص وانسجامه، نتساءل فيما إذا كان النص الناظم يمكن أن ينقل مغزى ذا دلالة أم أنه سينتهي إلى غثاثة كبرى؟».

ويمكن أن تظهر قيمة النص الناظم على مستويات أخرى غير تفتت السرد. ويتمثل أحد هذه المستويات في إمكانية قيام تركيبات جديدة للبنى السردية والمكانية. ويشير روبيو كوفر (Robert Coover) إلى أن «هناك توترًا في الرواية، كما في الحياة، بين الإحساس بالزمن باعتباره تجربة تسلسلية، حدث يتبع حدثًا بطريقة تتابعية (سواء كانت سببية أم لا)، والزمن باعتباره تنظيمًا متناسقاً وحيزًا جغرافيًا قابلاً للتحول إلى خارطة». وبما أن النص الناظم يملك بعدًا إضافيًا بالمقارنة مع صفحة مطبوعة، فبإمكانه أن يوضح هذه الأشكال المكانية غير المدركة بشكل جلي حين نقرأ رواية. ويمكن أيضًا أن نستخدم هذا البعد الإضافي لنحول النص المطبوع إلى دفتر نضيف إليه وفي أماكن مناسبة عناصر موسيقية وبصرية. وأخيرًا يضيف النص الناظم إمكانية التعاون التي تفجر بشكل كامل فكرة المؤلَّف باعتباره «موضوعًا» كي تحوله إلى وسط. إن المواقع المتعددة الاستعمالات المستخدمة الآن على نطاق واسع على الشبكة هي حقول سردية عملاقة يمكن لمئات اللاعبين أن يقوموا بأدوار فيها وأن يؤلفوا فقرات؛ وهكذا تعتبر هذه المواقع مأهولة بدل أن تكون

مقروءة، وتتمثل الطريقة الوحيدة في نقدها، في الدخول في حيّز متخيل لمحاولة تعديلها.

ويمكن لمظهر آخر من مظاهر النصية المعلوماتية أن يقدم للنقد نموذجًا مفيدًا: إنه «النافذة» التي يظهر النص من خلالها على الشاشة، تمثل هذه النافذة صفحة الكتاب المطبوع، ولكن، وبما أن للصفحة بعدًا أفقيًا واحدًا للتناص،فإن النافذة تملك أيضًا و«من الخلف» عالمًا نصيًا احتماليًا يمكن أن يُكثَّف من خلال فعاليات بحث واختيار وإعادة تشكيل. ويعني مبدأ ديريدا «ليس هناك شيء خارج النص» إشباعًا أفقيًا، مع نصوص تمتد حتى الأفق، بل وأبعد منه. إن معالجة نص على الحاسوب تتطلب «نصًا تحتيًا» يسمح بتكديس أو طي أو عقد مستوى نص مع نص آخر. إن نص النافذة يمكن ان يربط افقياً على الشاشة مع كتل نصوص نوافد أخرى، أو يمكن ان «يعود» من خلال النافذة إلى النص الذي يوجد خلفه.

نقبل هنا أنه منذ ٥٠٠ سنة، استوعب النقاد الأوربيون الكتاب المطبوع باعتباره مضمونًا حياديًا وليس إشكاليًا للنص، ودعم وجود النص -باعتباره موضوعًا مستقرًا سهّل إعادة الإنتاج- الاتجاهات النقدية المختلفة التي جعلت من النص الأدبي موضوعًا جماليًا يتمتع ببنية داخلية ثابتة إلى حد ما. سوف لن يقدم الكتاب الإلكتروني المستقبلي إلى القارئ باعتباره موضوعًا منفصلاً يشمل العمل الأدبي ولا شيء غيرهُ. ولا يمكننا أن نتنبأ بالنتائج الدقيقة للانتقال من الصفحة المطبوعة إلى النافذة المبرمجة، غير أننا نعرف أن الأساليب والمساهمات المؤسساتية لمختلف النقاد -للفنون الجميلة والموسيقى والسينما- تتغير وفق وسائل الاتصال التي تحمل موضوعاتها. فضمن الجامعات مثلاً، هناك فرص كي يمتلك قسم لتاريخ الفن ثقافة مختلفة عن ثقافة قسم الأدب. وبذلك فإن الانتقال من نص أدبي ثابت إلى نص محتمل، يفسح بالمجال لإمكانيات تعامل عديدة ستؤدي إلى تغيير في ممارسة النقد، وباستطاعتنا أن نتوقع أن تحدث ثورة النص الناظم، الذي غيّر الموضوع النصي بعد فترة استقرار طويلة، ثورة مماثلة في التقرب النقدي من الموضوعات التي تظهر الآن.

الشبكات والترميم والمحفوظات:

يمكننا أن نعتبر نقل النصوص عبر الشبكات توسعًا لكتل وروابط النص الناظم إلى منطقة تبادل أكبر حجمًا. ويمكن للناقد الفردي أن لا يهتم فيما إذا كان النص الظاهر على الشاشة آتيًا من ذاكرة محلية أو منقولاً على الشبكة من المستودع المركزي «لمكتبة فرنسا». غير أن المؤسسات مثل الشبكة ومكتبة فرنسا، تقوم بأعمال أخرى غير تقديم النصوص المطلوبة. إذ لديها أيضًا مشاريع جماعية وسياسية ذات أهمية كبرى، تعبر عن الإرادة الوطنية في عصر المعلومات - أي ما يعادل القنوات المائية والسكك الحديدية التي جاءت بها الثورة الصناعية.

ومن منظور أدبي، توسع الشبكة مع محفوظاتها المرقمة المصدر الاحتمالي للنص المخزن في الذاكرة المحلية إلى مستوى نص عملاق غير قابل للسبر، وموحد، إنه «كتاب عالمي» يمكن أن يقرأ ويكتب من الجميع. ويذكر هذا الترابط الشمول ببعض معالم تقانات ما قبل الكتابة. لقد ذوّب مفهوم موت الكاتب، الذي نادى به كل من بارت وفوكو، العمل الأدبي الفردي، في حقول حكايات مختلفة، أكبر حجمًا وأكثر جماعية. غير أن الكتاب المطبوع -باعتباره موضوعًا ماديًا مكثفًا، لا يمكن تحويله، باعتباره نتاجًا أو ملكية لمؤلفه- لم ينحل بالسهولة التي توقعها كل من بارت أو فوكو، في تلك الفترة. وكان يجب أن ننتظر عشرين سنة كي يبدأ الاستخدام الشامل للشبكة لنقل النصوص، في تحقيق رؤية هؤلاء النقاد. تمتلك الشبكة حقلاً ذاخرًا من النصوص المبتورة غالبًا أو المنفصلة عن مؤلفيها أو الواصلة بشكل متدفق إلى حاسوب المستهلك الشخصي. ولا تصل هذه النصوص على شكل سلسلة متميزة لأعمال، بل على شكل نتف محادثات كتلك التي نسميها في قاعة مزدحمة. ونحن

دراسات مترجمة

هنا على احتكاك مع حالة سمعية إلكترونية تتعارض مع اللقاء الأكثر تركيزًا بين كتاب وحيد وقارئ معزول.

إن محطة القراءة المقترحة من مكتبة فرنسا ستوضِّع فريقًا ثالثًا بين النص والقارئ، على شكل جبهي قوي يُصغّي تلقي نصوص الخزائن. كما تمتلك المحطة مصادر مختلفة للاختيار والبحث تكيف النص المرئي على الشاشة مع المهمة الخاصة للناقد. أضف إلى ذلك أن الناقد لا يعود يقف أمام مجموعة كتب بسيطة بل أمام مدونة (Corpus) يمكن إدراكها من أجل بعض غايات التحليل على الأقل -باعتبارها مجموعة كلية. ويؤكد مارك اولسن (Mark Olsen) أن الدراسات الأدبية المساعدة بالحاسوب يجب أن توجه نحو هذه المدونات العملاقة، من أجل توضيح ظواهر مستمرة وعقليات، بدل توضيح أعمال ومؤلفين أفرادًا. وهكذا فإن مفهوم الحاسوب، باعتباره تمثال حقيقة - أي مساعدة ينفذ بأمانة مهمة محددة- سيستبدل بمفهوم العميل: أي البرنامج الذي يبحث في المدونة ليجد المعلومات ذات أهمية خاصة لسيده. ويأخذ العميل «المبادرة» بمعنى أنه يجلب موادًا لم تخطر على بال سيده.

كان النقاد أو من اهتم بالشبكة باعتبارها تعمق مبادئ ما بعد البنيوية في الانزياح أو اللاشخصية؛ غير أنها تأخذ الآن أهمية أكبر باعتبارها مركبًا أساسيًا «للبنية التحتية للمعرفة». ولقد نسب بيتر بروكس (Peter Brooks) صعود النقد التاريخي الجديد (New Historicist) في الولايات المتحدة إلى عودة أهمية السياق التاريخي الذي أحلّ الأدب ضمن شبكة خطابات أخرى وترتيبات أخرى للسلطة الاجتماعية. ويستخدم بروكس هنا كلمة «شبكة» مجازيًا، غير أن النقاد يعون، أكثر فأكثر، أن شبكات الحواسيب هي آلات وضعت في السياق تنسج عالم المعرفة الشامل في مجال موحد. أضف إلى ذلك أننا لا نستطيع أن نتجاهل أهمية مثل هذه الشبكات باعتبارها وسائل للسلطة الاجتماعية التي تمارس في قواعد المعلومات والملفات والاتصال الشخصية، كما تعتبر تعبيرًا عنها.

وكان فوكو أول من أشار إلى أهمية تقانات المراقبة في القرن التاسع عشر مثل الأبنية التي يدركها البصر بنظرة واحدة، غير أن المراقبة المعاصرة عبر الحاسوب وسيلة مراقبة أكثر اجتياحًا.

خاتمة:

لقد استعرضنا النقد المساعد بالحاسوب والكتابة المساعدة بالحاسوب (مثل الروايات التي يكتبها النص الناظم) والشبكات باعتبارها نوعًا جديدًا من الحيز النصي. غير أن علينا أن نتحدث أيضًا، وباختصار عن موضوع جديد للنقد: إنه تمثيل الحاسوب في الأدب: تبقى الأجناس التقليدية بطيئة بشكل واضح في تبني الأنماط الجديدة، لذلك ندرت الأعمال الأدبية الكبرى التي سبرت طاقة عالم المعلوماتية الكامنة. غير أنه قد تم تلافي هذا النقص من خلال الجنس الأدبي المعروف بالعلم الخيالي، ومن خلال مدرسة (Cyber Punk) التي ضمت كتابًا مثل جيبسون وستيرلنغ وفنج وستيفنسون، الذين أصبحت كتبهم نقطة علام بالنسبة لمنظري ما بعد الحداثة، فهم يقدمون مستقبل الرأسمالية الغربية القريب على شكل اوتوبيا سلبية، ويبيّنون كيف يمكن للتكنولوجيا أن تؤدي إلى موت الموضوع الإنساني، وتوحي مدرسة (Cyber Punk) أيضًا بموت القصة النفسية. وينتقل التعقيد من الموضوع البشرى إلى أنظمة المعلومات (Cyberespace)، الذي تسيطر عليه الشركات المتعددة الجنسيات، ويختفي التاريخ الشخصي لمصلحة الأساطير الشعبية للمجتمع ما بعد الصناعي، وبشكل أكبر لمصلحة مجتمع ما بعد الأبجدية. ويرى فريدريك جامسون (Fredric Jameson) أن أدب الذهان الهذياني والتآمر هو محاولة مختلفة -عبر تمثيل التكنولوجيا المتقدمة- للتفكير حول شمولية النظام العالمي المعاصر المستحيلة».

ويتعارض تشاؤم سرد مدرسة (Cyber Punk) مع العصر السابق له حيث كان الحاسوب تمثال حقيقة،

أي آله قوية وخاضعة لمجد سيدها. فنحن الآن أمام مجال غير شخصي لأنظمة وشبكات ومحفوظات رقمية، يبدوا أن نموها السريع يتجاوز كل إرادة فردية. لقد أشار نقد الستينات والسبعينات بشكل واضح إلى الانتقال إلى الأنظمة غير الشخصية، غير أنه قد قام بهذا الانتقال ضمن نموذج فلسفي ولساني ولدهما نيتشة وسوسور وهايدغر.

ورغم أن الأسس التقنية والاقتصادية لمجتمع المعلومات قد وُضعت في الوقت نفسه إلا أن النقاد الأوربيين لم يعيروا سوى اهتمام قليل لما يتطور حولهم. ولا نستطيع اليوم أن نتجاهل الحاسوب الشخصي ولا النمو الأسي للشبكات، بل إن علينا أن نحدد لها مكانًا في الثقافة الأوربية. ويمثل العدد الخاص من مجلة (Representations) ذات التوجه التاريخي الحديث، والذي يحمل عنوان «المكتبات الجديدة»، مرحلة هامة من هذا الاعتراف، إذ نشهد قدوم نقد معلوماتي (Cybercritique) جديد قائم على التوصيل الكوني للكتاب بواسطة الحاسوب واستبدال ثبات المطبوع بالنصوص المحتملة. ولا ندعي أن على (Cybercritique) أن يملي طريقة النقد الأدبي ومادته كلها. ولكن ومثلما شكلت إشكالية نظام اللغة الفحوى الضمنية للنقد قبل عام ١٩٧٠، فإن ترقيم النصوص وشمولية الشبكات ستشكل الهواء الذي سيستنشقه النقد من الآن وحتى عام ٢٠٠٠. ■

الهوامش:

١- نشر هذا البحث في مجلة LITTERATURE الفرنسية، العدد رقم ٩٦ والصادر عن دار لاوس في عام ١٩٩٤.

٢- من جامعة سيمون فرازر، فانكوفر - كندا.

٣- تمثال الحقيقة: تمثال فخاري في العصور الوسطى، كتبت على جبينه كلمة «حقيقة»، يستخدم للتمييز بين الصادق والكاذب.

٤- تقوم هذه اللعبة على تمرير شيء ما بين جماعة متحلقة، وعلى أحد أفراد هذه الجماعة أن يكشف من يمسك بهذا الشيء.

٥- Hypertexte، تقانة او نظام يسمح أثناء مراجعة قاعدة وثائقية نصية، بالانتقال من وثيقة إلى أخرى وفق مسارات معدّة بشكل مسبق أو مجهزة لهذه الغاية . (المترجم)

٦- الكتلة: وحدة نصية أدنى من الصفحة المطبوعة عمومًا ترتبط بكتل أخرى لتشكل بنية النص الناظم التي يمكن أن تسبر بطرائق مختلفة، وفق المستخدم. أما الإطار فهو حد الكتلة الذي يظهر على الشاشة مثل نافذة نرى من خلالها النص أن ننفذ عمليات نصية.

٧- يعني هذا الأمر أن كتل المواد غير النصية مثل الصوت والرسومات أو الفيديو يمكن أن تربط بالبنية.

الحالة الإنسانية في فجر القرن الحادي والعشرين توقعـات وآمـال

بقلم: فريتجوف كابرا *

ترجمة: محمود منقذ الهاشمي *

* كاتب هذه المقالة واحد من أبرز علماء الفيزياء الحديثة في عصرنا هو العالم الأمريكي الأستاذ الدكتور فريتجوف كابرا Fritjof Capra الأنظمة ومؤسس «مركز التعلّم البيئي» في باركلي بكاليفورنيا (www.ecoliteracy.org). وهو مؤلف عدد من الكتب ذائعة الصيت في العالم والتي لها تأثير ملحوظ في تكوين الثقافة العالمية المعاصرة.

تُرجم إلى العربية من هذه الكتب كتابه «طريق الفيزياء: استكشاف التماثلات بين الفيزياء الحديثة والصوفية الشرقية» The Tao of Physics: An Exploration of the Parallels Between Modern Physics and Eastern Mysticism. وقد ترجمه الأستاذ حنا عبود وصدر عن سلسلة «الثقافة المميزة» في دار طلاس بدمشق سنه ١٩٩٩. وما تزال المكتبة العربية بحاجة إلى ترجمة المزيد من كتبه المهمة مثل كتابه «نقطة الانعطاف» The Turning Point وكتابه الأحدث «نسيج الحياة» The Web of Life وكتابه الحواري بالاشتراك مع ديفد ستيندل-راست David Steindl-Rast وعنوانه «الانتماء إلى الكون: استكشافات على حدود العلم والروحانية» Belonging to the Universe: Explorations on the Frontiers of Science and Spirtuality.

-المترجم-

عندما كان القرن قد وصل إلى ختامه، كنا نواجه سلسلة من المشكلات الكوكبية التي تؤذي البيئة الحيوية والحياة البشرية بطرق منذرة بالخطر إذ سرعان ما قد يصبح من المتعذّر تغييرها. ولم يعد الاهتمام بالبيئة مسألة من «المسائل المفردة». إنه السياق لكل عمل آخر -سياق حياتنا وعملنا وسياستنا. والتحدي الكبير لعصرنا هو أن نبني ونرعى الجماعات القابلة للتعزيز- وهي البيئة الاجتماعية والثقافية والطبيعية التي يمكن لنا فيها أن نُشبع حاجاتنا ومطامحنا من دون أن نقلّل الفرص لأجيال في المستقبل.

* ناقد وكاتب من سوريا.

وكثيرًا ما تعرّض مفهوم قابلية التعزيز منذ قدومه في أوائل الـ /١٩٨٠ ات/ [ثمانينيات القرن العشرين] للتحريف والضم إلى زمرة من المفهومات الأخرى وحتى للتبخيس، وذلك باستخدامه من دون السياق الإيكولوجي [المتعلق بعلم البيئة] الذي يعطيه معناه الصحيح؛ لذا من المفيد أن نتأمل قليلاً فيما تعنيه «قابلية التعزيز» حقًا.

فليس ما يعزَّز في جماعة قابلية للتعزيز هو النمو أو التطور الاقتصادي، وإنما هو النسيج الكلي للحياة الذي يعتمد عليه بقاؤنا طويل الأمد. وبكلمات أخرى، يُقْصَدُ أن تكون الجماعة القابلة للتعزيز على نحو لا تتعارض فيه طرقها في العيش والعمل والاقتصاد، وبناها وتقنياتها المادية، مع القابلية المتأصلة في الطبيعة لتعزيز الحياة.

ومن الطبيعي أنه يجب أن تكون الخطوة الأولى في هذا المسعى هي أن نصبح «متعلمين في علم البيئة»، أي أن نفهم مبادئ الأنظمة البيئية لتغذية نسيج الحياة. ففي القرن الجديد، سيكون تعلُّم علم البيئة هو المهارة الخطيرة عند السياسيين ومدراء الأعمال والمحترفين في كل المجالات. وأكثر من ذلك هو أنه سيكون أهم عناصر التعليم في كل المستويات – من المدارس إلى الكليات والجامعات والتعليم المستمر وتدريب المحترفين.

وفي «مركز التعلّم البيئي» (www. ecoliteracy. org)، نحن نركّز على المدارس. ورسالتنا هي أن نتعهد فهم العالم الطبيعي واختباره بالعناية في مرحلتي التعليم الابتدائي والثانوي. وبرأينا أن يكون المرء «متعلمًا بيئيًا» هو أن يكون فاهمًا المبادئ الأساسية لعلم البيئة، وأن يكون قادرًا على تجسيدها في الحياة اليومية للجماعات الإنسانية. ونعتقد على وجه الخصوص أن مبادئ علم البيئة يجب أن تكون المبادئ الهادية لخلق جماعات تعلّم قابلة للتعزيز.

وبكلمات أخرى، فإن «التعلّم البيئي» يقدّم الإطار الإيكولوجي لإصلاح التعليم.

التفكير على أساس الأنظمة

عندما تسأل نفسك كيف تعمل الأنظمة البيئية، أو عندما تدرسها مفصّلاً، سرعان ما تكتشف أن مبادئ منظومتها الأساسية هي مبادئ منظومةِ كل الأنظمة الحياتية. ولهذا فإن الإطار النظري الأشد ملاءمة لعلم البيئة هو نظرية الأنظمة الحياتية. وهذه النظرية لم تظهر باستيفاء إلا الآن، ولكن لها جذورها في عدة حقول علمية نشأت في النصف الأول من القرن العشرين– «علم الحياة العضوي» Organismic Biology، و«علم النفس الصوري» Gestalt Psychology، و«علم البيئة» Ecology، و«نظرية الأنظمة العامة» General Systems Theory، و«علم التَّرْبين» أو «علم التحكم» Cybernatics.

وفي كل هذه الحقول استكشف العلماء الأنظمة الحية، والكليات المتكاملة التي لا يمكن أن تُخْتَزَل خواصّها إلى خواصّ أجزاء أصغر منها.

وتتيح نظرية الأنظمة طريقة جديدة في رؤية العالم وطريقة جديدة تُعرف بـ « التفكير على أساس الأنظمة» أو «التفكير النظامي». وهذا التفكير يعني التفكير على أساس السياق والعلاقات والنماذج والسيرورات.

وكان التفكير على أساس الأنظمة قد ارتفع إلى مستوى جديد في السنوات العشرين الماضية مع نشوء علم جديد للتعقيد، يتضمن لغة رياضية جديدة كاملة ومجموعة جديدة من المفهومات لتوصيف التعقيد في الأنظمة الحية. ولهذا فإن التفكير على أساس الأنظمة هو الآن في صميم الصدر من العلم. ولكن على الرغم من أن هذا التراث الفكري له من العمر ما يقارب مائة عام، فإنه لم يجرِ التمسّك به في التيار السائد لثقافة البلدان الغربية المتطورة.

وعندما بحثتُ في مسألة لماذا يجد الناس في الغرب التفكير على أساس الأنظمة بالغ الصعوبة وصلت إلى نتيجة هي أن ثمة سببين رئيسين. أحدهما هو أن الأنظمة الحية ليست طولية –بل هي شبكات–

على حين أن كل تراثنا العلمي قائم على التفكير الطولي: فعندما تصنع شيئًا يعمل، سيعمل المزيد من الشيء نفسه وحتى أفضل؛ فالاقتصاد الصحي هو الاقتصاد الذي يُظهر النمو القوي غير المحدود؛ وهلم جرا.

أما التفكير الإيكولوجي أو التفكير النظامي فهو مختلف تمامًا. والأنظمة البيئية، ككل الأنظمة الحية، أنظمة غير طولية إلى حد كبير. فهي لا تزيد متحوِّلاتها بل تستبشر بها.

وعندما يكون شيء ما جيدًا، فلن يكون الأكثر من الشيء أفضل بالضرورة، لأن الأشياء تسير في حلقات، لا على خطوط مستقيمة. وليست المسألة أن يكون فعالاً، وإنما أن يكون قابلاً للتعزيز؛ فلا تدخل في الحساب الكمية، بل النوعية.

والسبب الثاني لما تجد في الثقافة الغربية في التفكير على أساس الأنظمة من الصعوبة هو أننا نعيش في ثقافة مادية - سواء على مستوى قيمها أم على مستوى رؤيتها الأساسية للعالم. فسيقول لك جُلّ علماء البيولوجيا إنكَ إن أردتَ أن تفهم الكائنات الحية حقًا، فعليك أن تفهم أصغر جزيئاتها- حمضها الأميني، وإنزيماتها، وبناها المادية.

وعلى أية حال، فإن نظرية الأنظمة تقول لنا إن ماهية الحياة لا تكمن في الجزيئات، بل في النماذج والسيرورات التي ترتبط بها هذه الجزيئات. ونماذج الحياة الأساسية هي طرق ترتيب العلاقات بين السيرورات البيولوجية، وهذه العلاقات والسيرورات غير مادية. إنها تشتمل على المادة ولا ريب، ولكن العلاقة هي أمر غير مادي؛ والسيرورة أمر غير مادي. ولا يمكنك أن تلتقط صورة لشبكة الحياة، لأنها شبكة لعلاقات وظيفية غير مادية.

وهذا هو الجانب الأعوص من المسألة. فماهية الإيكولوجيا (علم البيئة) والتفكير على أساس الأنظمة هي فهم الكيانات غير الطولية وغير المادية - وهو أمر يجد الاتجاه السائد في الثقافة الغربية من بالغ الصعوبة أن يتعامل معه.

التعلّم البيئي والتصميم البيئي

لدى تطبيقنا التفكير على أساس الأنظمة على دراسة دارنا الأرض -وهذا هو المعنى الحرفي لـ «الإيكولوجيا»- نكتشف أن مبادئ منظومة الأنظمة البيئية هي النماذج الأساسية للحياة. ونلاحظ، على سبيل المثال:

- أن النظام البيئي لا يُحدِث نفاية، فنفاية نوع واحد هي غذاء لنوع آخر؛
- وأن المادة تدور باستمرار من خلال شبكة الحياة؛
- وأن الطاقة الدافعة لهذه الدورات الإيكولوجية تنبع من الشمس؛
- وأن التنوّع يزيد المرونة؛
- وأن الحياة، منذ بدايتها قبل أكثر من ثلاثة بلايين من السنين، لم تهيمن على الكوكب بالقتال، بل بالتعاون والمشاركة والمشابكة.

وستكون المهمة الرئيسة في القرن الجديد هي تطبيق معرفتنا الإيكولوجية وتفكيرنا النظامي على العلامة التفسيرية الأساسية لتكنولوجياتنا ومؤسساتنا الاجتماعية لسدّ الثُّلْمة بين التصميم البشري وأنظمة الطبيعة القابلة للتعزيز أيكولوجيًا.

ولحسن الحظ، فإن هذا هو ما يحدث الآن.. وفي السنوات الأخيرة، كانت ثمة دفقة تفاؤل حيال النشوء المثير لممارسات التصميم ذات التوجّه الإيكولوجي.

وعمومًا، فإن أفضل توثيق جديد لهذه الممارسات هو كتاب «الرأسمالية الطبيعية» Natural Capitalism من تأليف «بول هوكن» Paul Hawken و«أموري وهنتر لوفينز» Amory and Hunter Lovins. والتصميم، بأوسع معانيه، عبارة عن تشكيل دفقات الطاقة والمواد لأغراض بشرية. والتصميم البيئي هو تصميم تتشابك فيه بعناية أغراضُ البشر مع النماذج والدفقات الكبرى للعالم الطبيعي.

فمثلاً، إن مبدأ «النفاية تساوي الغذاء» يعني أن المنتَجات والمواد والمواد التي تصنعها الصناعة،

فضلاً عن النفايات التي تُحدِثها عملية التصنيع، لابد في آخر الأمر من أن توفّر الغذاء لشيء جديد. إن منظمة عمل قابلة للتعزيز من شأنها أن تكون جزءًا لا يُجتزأ من «إيكولوجيا منظّمات» تكون فيه نفاية أية منظمة موردًا لمنظمة أخرى. ففي نظام صناعي قابل للتعزيز كهذا، فإن الفائض الكلي لكل منظمة - منتجاتها ونفاياتها- سيتم إدراكه والتعامل معه بوصفه موارد تدور عبر النظام. وهذه «العناقيد الإيكولوجية» من الصناعات قد ابتدأتها في أنحاء عدة من العالم منظمة يطلق عليها «مبادرة البحث في إطلاق الصفر» (www.zei.org.)

نوعان للاستقلاب

يتحدث المصمّمون البيئيون الآن عن نوعين للاستقلاب -الاستقلاب البيولوجي و«الاستقلاب التقني». والأشياء التي هي جزء من الاستقلاب البيولوجي- كالزراعة والأنظمة الغذائية واللباس ومستحضرات التجميل وهلم جرا - يجب إبقاؤها بمعزل عن الاستقلاب البيولوجي.

وفي آخر الأمر، فإن كل المنتَجات والمواد والنفايات سوف تكون إما مغذِّيات بيولوجية وإما مغذّيات «تقنية». والمغذِّيات البيولوجية يجب أن تكون مصممّه على أن تعود إلى الدورات الإيكولوجية - فهي حَرفيًا يجب أن تستهلكها الكائنات الحية المجهرية والمخلوقات الأخرى في التراب. والمغذِّيات التقنية يجب أن تكون مصمَّمة على أن تعود إلى «الدورات التقنية». وهذا يعني أن الزبائن لن يمتلكوا هذه المنتَجات بل سيقتصرون على شراء خدماتها. فعندما يكون الزبائن قد قطعوا علاقتهم بالمنتَجات، فإن صاحب المصنع سوف يستعيدها ويفككها ويستخدم موادّها المركّبة في منتَجات جديدة.

خدمة وجريان

إن هذا التحوّل من الاقتصاد الموجَّه نحو المنتَج إلى الاقتصاد الموجّه نحو «الخدمة والجريان» لم يعد نظرية خالصة. فأحد أصحاب مصانع البساط الأمريكان قد بدأ الانتقال من بيع البسُط إلى تأجير الخدمات البساطية. والفكرة الأساسية هي أن الناس يريدون أن يسيروا على البساط وينظروا إليه، لا أن يملكوه.

واليوم لم تعد العقبات التي تقف في طريق قابلية التعزيز الإيكولوجية مفهومية أو تقنية.

فهي تكمن في قيمنا السائدة، ولا سيما في القيم السائدة المشتركة. والقيم والخيارات المشتركة تحدّدها إلى حد كبير تدفّقاتُ المعلومات والطاقة والغنى في الشبكات المالية العالمية التي تشكّل المجتمعات اليوم.

وفي غضون العقود الثلاثة الماضية، سبّبت ثورة تكنولوجيا المعلومات نمطًا جديدًا من الرأسمالية الكوكبية، انبنى حول شبكة التدفّقات المالية. وقد حلّل مانيول كاسلز Manuel Castells، أستاذ علم الاجتماع في باركلي بكاليفورنيا، هذا النظام الاقتصادي بتوسع ووثّقه في عمل من ثلاثة مجلدات عنوانه «عصر المعلومات: الاقتصاد والمجتمع والثقافة»، The Information Age: Economy Society and Culture.

وبسبب قدرة رأس المال المالي على تدقيق النظر من دون فتور إلى الكوكب بأسره من أجل فرص الاستثمار، والانتقال من خيار إلى آخر في غضون ثوان، فإن حدود الربح هي عمومًا أعلى في الأسواق المالية العالمية بكثير منها في جُلّ الاستثمارات المباشرة. ولذلك فإن الأرباح من كل المصادر تتلاقى في النهاية في الشبكة العليا للتدفّقات المالية.

وحركات هذا المنتدى الكوكبي الذي يعمل إلكترونيا لا تتّبع منطق السوق. فالسوق يدوّرها ويشغّلها ويحوّلها اتّحادُ المناورات الاستراتيجية التي سُنّت قوانينها حاسوبيًا وكذلك الاضطرابات غير المتوقعة التي تُحدِثها التفاعلات المعقدة بين تدفّقات رأس المال في نظام غير طولي إلى حد كبير.

مجتمع الشبكة

لقد أدّت تكنولوجيا المعلومات دورًا حاسمًا في نشوء التشابك بوصفه شكلاً جديدًا لمنظومة النشاط البشري، التي تتجاوز الاقتصاد كثيرًا.

وفي «مجتمع الشبكة» عندنا كما يدعوه كاسلز، فإن توليد المعرفة، والانتاجية الاقتصادية، والقوة السياسية والعسكرية ووسائط الاتّصال قد حوّلتها تكنولوجيا المعلومات تحويلاً عميقًا، وهي مرتبطة بالشبكات الكوكبية للغنى والقوة. فالوظائف والسيرورات الاجتماعية المهيمنة تنتظم باطّراد حول الشبكات. والحضور أو الغياب في الشبكة مصدر حاسم للقوة.

وقد كان تأثير «مجتمع الشبكة» الجديد في السعادة الإنسانية سلبيًا على الأغلب إلى الآن. والمال في الشبكات العالمية للتدفّقات المالية يكاد يكون مستقلاً كل الاستقلال عن الانتاج والخدمات. وهكذا أصبح الجهد متفرقًا في إنجازه، متفكّكًا في تنظيمه، ومنقسمًا في عمله الجماعي. ومن ثم فإن نشوء الرأسمالية الكوكبية ينضفر مع نشوء «عدم المساواة» والاستقطاب والاستبعاد الاجتماعي. ويكتب كاسلز: «إن الصراع بين الرأسماليين والطبقات العاملة يندرج ضمن الصراع الأشد أهمية بين منطق التدفّقات الرأسمالية والقيم الثقافية للتجربة الإنسانية».

وتتخذ مقاومة الرأسمالية الكوكبية شكل سياسة جديدة للهوية، كانت، كما يقول كاسلز، الاتجاه الاجتماعي والسياسي المتميز في الـ / ١٩٩٠ ا ت /. وينبني العمل الاجتماعي والسياسي حول الهويات الأولية، «سواءٌ أكانت موغلة الجذور في التاريخ والجغرافيا، أم شيدت حديثًا في بحث قلق عن المعنى والروحانية». فثمة بحث عن ارتباط جديد حول هوية جديدة يُعاد بناؤها وتجري المشاركة فيها.

وكانت أقوى تحوّلات الهوية قد ابتدأته الحركتان النسوية والبيئية، وتشتغل الأولى بإعادة تحديد علاقات الجُنوسة. وتشتغل الثانية بإعادة تحديد العلاقات بين البشر والطبيعة. ويأتي الكثير من نجاح الحركة البيئية من أنها كانت قادرة، أكثر من أية قوة اجتماعية أخرى، على التكيّف مع شروط التواصل والتنقّل في النموذج الإرشادي الجديد، فهذه الحركة تعتمد من جهة على منظمات الناس العاديين (أي شبكات البشر)؛ وهي من جهة أخرى كانت في الطرف الرائد لاستخدام تكنولوجيات الاتّصال الجديدة (أي الشبكات الألكترونية) بوصفها أدوات تنظيم وتحرك. وبهذه الطريقة، خلقت الحركة البيئية صلة فريدة بين الشبكات الألكترونية والإيكولوجية.

سيناريوهان

إذن، يمكن في فجر القرن الحادي والعشرين أن نلاحظ تطورين سوف يكون لهما تأثير في سعادة البشرية وطرق عيشها. وكلا هذين التطورين لابد أن يرتبط بالشبكات، وعلى كليهما أن ينهمك في التكنولوجيات الجديدة. أحدهما هو نشوء الرأسمالية الكوكبية و«مجتمع الشبكة»؛ والآخر هو خلق الجماعات القابلة للتعزيز، التي تنهمك في التعلّم البيئي وممارسة التصميم البيئي. وعلى حين أن الرأسمالية الكوكبية معنيّة بالشبكات الألكترونية للتدفّقات المالية والمعلوماتية، فالتعلّم البيئي والتصميم البيئي معنيّان بالشبكات الإيكولوجية لتدفّقات الطاقة والمادة. وغاية الاقتصاد الكوكبي هي زيادة غنى النُّخَب وقوتها في «مجتمع الشبكة» إلى أقصى الحدود؛ وغاية التصميم البيئي هي زيادة قابلية التعزيز في شبكة الحياة إلى أبعد حد ممكن.

وهذان السيناريوهان، وكل منهما مرتبط بشبكات معقدة وتكنولوجيات خاصّة متقدّمة، هي في الوقت الحاضر في مجرى معين يرتبط في نهايته بالصدام.

و«مجتمع الشبكة» مدمِّر للعالم الطبيعي والجماعات المحلية ولذلك فهو في صميمه غير قابل للتعزيز. إنه قائم على القيمة المحورية في

الرأسمالية-جني المال من أجل جني المال- على حساب استبعاد القيم الأخرى.

وعلى أية حال، فالقيم الإنسانية يمكن أن تتبدّل؛ فهي ليست قوانين طبيعية. ويمكن للشبكات الألكترونية للتدفّقات المالية والمعلوماتية أن تكون لها قيم أخرى مبنية فيها. وبسبب التفنّن الكبير والدقة البالغة في تكنولوجيات المعلومات والاتصال، فإن التنظيم الفعال للرأسمالية الكوكبيّة وفقًا للقيم والمبادئ الإنسانية والإيكولوجية هو من الوجهة التقنية أمر ممكن تنفيذه اليوم.

وسيكون التحدي الذي يواجهنا في القرن الحادي والعشرين هو تغيير نظام القيم في الاقتصاد الكوكبي لجعله متوافقًا مع الكرامة الإنسانية وقابلية التعزيز الإيكولوجية.

إنه لمشروع يتخّطى كل اختلافاتنا في العرق أو الثقافة أو الطبقة. فالأرض هي بيتنا المشترك، وخلق عالم قابل للتعزيز من أجل أولادنا وأجيالنا المقبلة هو مهمتنا المشتركة. ■

